# الرؤية السردية ومكّوناتها في تجربة سناء شعلان القصصّية

**The Narrative Perspective and its Components**

**In Sana Sha'lan'sAnecdotal Writing Experience**

**إعداد الطالب: محّمد صالح المشاعلة**

**إشراف الأستاذ الدكتور: بسّام قطّوس**

**رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب والعلوم، استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.**

**قسم اللغة العربّية وآدابها**

**كلية الآداب والعلوم**

**جامعة الشرق الأوسط**

**2014 – 2013**

# التّفويض

أنا محمّد صالح سلامة المشاعلة أفوّض جامعة الشّرق الأوسط بتزويد نسخ من رسالتي ورقياً وإلكترونياً للمكتبات، أو المنظمات، أو الهيئات والمؤسسات المعنيّة بالأبحاث والدّراسات العلميّة عند طلبها.

الاسم: محمّد صالح سلامة المشاعلة.

التّاريخ: 23/7/2014

التّوقيع: ..............................

# قرار لجنة المناقشة

نُوقشت هذه الرّسالة وعنوانها: "الرّؤية السّرديّة ومكوناتها في تجربة سناء شعلان القصصيّة"، وأُجيزت بتاريخ: .............

أعضاء لجنة المناقشة: التّوقيع:

الدّكتور: بسام قطوس (مشرفاً) ..............

الدّكتور: سعود عبد الجابر ..............

الدّكتور: خالد عبد الرؤوف الجبر ..............

# الشكر والتقدير

الحمدُ لله الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، والصّلاة والسّلام على سيّدنا محمّد وعلى آله وصحبه أجمعين.

من لا يحمد النّاس لا يحمد الله، عرفاناً مني بالفضل لمن كان لهم الدّور الأكبر في توجيهي إلى الطّريق السّليم، فإنّني أتقدّم بجزيل الشّكر لأساتذتي في قسم اللغة العربيّة في جامعة الشرق الأوسط، وأخصّ بالذّكر الأستاذ الدّكتور بسّام قطّوس، الذي أعطى فأجزل بالعطاء، لما قدّمه لي من توجيهات وآراء كان لها الأثر الكبير في نضوج الرّسالة، ووصولها إلى ما هي عليه الآن، فعلمني الصّبر على البحث وعلمني أ صوله، فله منّي جزيل الشّكر والعرفان، أستاذي قد جعلت الصّعب سهلاً، والبحث متعة، فرعاك الله.

وأتقدّم بالشّكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة الأجلاء، لما بذلوه من جهد في قراءة رسالتي، ولما يقدمونه من توجيهات وآراء تسهم في تقويم ما يبدو فيها من عوج، ومعالجة ما بها من قصور، وانني سأكون سعيداً ممتناً بالإفادة من ملاحظاتهم القيّمة وآرائهم السّديدة.

ولا يفوتني أن أتوجّه بوافر الشكر والعرفان إلى كلّ من أعان على إنجاز هذه الرّسالة ولو بكلمة نصح، أو دعاء، أو تشجيع شدّ من عزيمتي من قريب أو بعيد.

وأخيراً أسأل الله أن يتقبل هذا العمل خالصاً لوجهه، وأن ينفعنا به، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين، والصّلاة والسّلام على سيّد المرسلين.

# الإهداء

قسمات وجهه . . . رؤيةً

حكايات مجده . . . سرداً

والدي العزيز يشرّفني أن أكون له . . . راوياً

إلى من حملتني وهناً على وهن، وسعدت لسعادتي وحزنت لحزني . . . والدتي أطال الله في عمرها.

إلى رفيقة دربي وزهرة حياتي . . . زوجتي العزيزة

إلى الفرحة التي تسكن قلبي . . . ابنتي جوري

إلى إخواني وأخواتي السند الدائم في الطفولة والرّجولة

إلى كلّ الذين استفزوا رغبتي في الدّراسة، وإلى كلِّ من آزر ودعم: (الخال العزيز غازي المشاعلة، الصّديق علي العجارمة، الأخ ماجد المشاعلة، الأخت الكريمة آلاء أصفهاني).

# الفهرس

# الملخّص باللغة العربيّة


## الرّؤية السردية ومكوناتها في تجربة سناء شعلان القصصّية

إعداد الطّالب

محّمد صالح سلامة المشاعلة

إشراف

الأستاذ الدكتور بسّام قطّوس

تتغّيا هذه الّدراسة الكشف عن تشكّلات الّرؤية السّرديّة في مجموعات القاصّة الأردنّية سناء شعلان، وقد قُسمت هذه الّدراسة إلى خمسة فصول، تناول الفصل الأّول: مقّدمة الّدراسة، وأهدافها، وأهّميتها، ومحّدداتها، ومنهجّيتها ، وتناول الفصل الثاني: إطارها الّنظري، ودراساتها السّابقة والموازية، وتضّمن الفصل الثّالث : إضاءة على حياة شعلان، وأعمالها الأدبّية، حيث قّدمت الّدراسة سيرة ذاتّية للكاتبة ، ونُبذة سريعة عن أعمالها القصصّية، وإضاءات حول مضامين بعض قصصها.

أّما الفصل الرابع: فقد جاء في ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأّول منها: مفهوم السّرد لغةً ومصطلحاً ، واختصّ المبحث الثاني:في الجانب النظري الذي يقدم تأطيًرا لمفهوم مصطلح الرؤية السّردية وحقيقتها، وتعّدد الآراء والتصنيفات التي قّدمها الّنقاد لدراستها. واتّجه المبحث الثالث في

هذا الفصل: نحو دراسة تطبيقّيةللّرؤية السّرديّة لدى الكاتبة ومدى تشكلاتها، وتوضيح أنواع الرّؤية السّرديّة عندها ومكوناتها.

وجاء الفصل الخامس خاتمة فصول هذه الرّسالة، ومحوره: الرّاوي وأثره في العناصر القصصّية في قصص شعلان، وامتدّ هذا الفصل على مساحة أربعة مباحث، أّولها: مبحث تناول رؤية الكاتبة للزّمان، ومبحث ثانٍ: تناول رؤيتها للمكان، ومبحث ثالث: درس الرّاوي وعلاقته بالشّخصّية، في حين درس المبحث الرّابع والأخير في هذا الفصل: علاقة الرّاوي بالحدث، ويليه التّوصيات والخاتمة وقائمة المصادر والمراجع.

# The Narrative Vision and Its Components in SanaaSha'alan's Anecdotal Experience

**Prepared By Student**

**Muhammad SalehSalamah Al-Mashaleh**

**Supervised by**

**Professor**

**BassamQuttous**

The aim of this study is to detect the narrative vision formation of the Jordanian Novelist Sana' Sha'alan's collections. This study has been divided into five chapters; the first chapter is: Introduction to the study, objectives, importance, determinants, and methodology .The second chapter is: theoretical framework, earlier and parallel studies, while the third chapter covered a glimpse of sha'alan's life, literary work, where the study presented a biography of the writer, a brief snapshot of its narrative, and illuminations about the contents of some of her stories.

The fourth chapter: came in three sections, the first section included the conception of narrative linguistically and terminologically. The second section took the theoretical side, which provides the outward frame concept of the narrative vision in term and factuality, also the multitude opinions that have been provided by critics which need to be studied, that leads the third section in this chapter to an empirical study of the writer's narrative vision and the extent of its formation, so as clarifying the narrative vision and its components.

Chapter five came as a concluding of this study, which its main focus on the narrator and the narrator's impact on the anecdotal elements of Sha'alan's stories. The chapter has spread over four sections; first section covered the write's point of view about time,

second section covered the writer's point of view on the place, third section studies the writer and the writer's relationship to the story's personas, while in the fourth section which is the final one in this chapter researcher studied the narrator's relationship with event. At last came, the findings and the recommendations, the list of sources and references.

# الفصل الأوّل:

## الإطار العام للدراسة:

- المقدّمة.
- مشكلة الدّراسة.
- أهداف الدّراسة.
- أهمّيّة الدّراسة.
- حدود الدّراسة.
- مصطلحات الدّراسة.
- منهجيّة الدّراسة.

# الفصـل الأول

## الإطار العام للدراسة

### المقدّمـة:

ستتناول هذه الّدراسة الّرؤية الّسرّدية في تجربة سناء شعلان القصصّية، إحدى قاصات العقد الحالي من هذا القرن،التي استطاعت أن تحفر لها اسماً في عالم القصّـة القصيرة الأردنّية والعربّية. وتكمن أهمّية هذه الّدراسة في تشريح تجربة قصصّية حديثة لقاصّة أردنّية نالت التقّدير، ولفتت الأنظار الّنقدّية لها؛ وذلك عبر إصداراتها الحداثّية التي نالت إعجاب الّنقاد، وحصولها على الكثير من الجوائز المحلّية والعربّية، مثل: "جائزة الشارقة للإبداع العربي" عن مجموعتها القصصّية (الكابوس)، المركز الأّول للعام 2006.[1]

وتتغيا الّدراسة الوقوف على الرؤية الّسردّية في أعمال شعلان، حيث يعّد موضوع الّرؤية الّسردّية من أهّم الموضوعات التي حظيت باهتمام الّنقاد والدارسين، ولعل أهم باحث قّعد الّسرديات بعامة والرؤية منها بخاصة " تزفيتان تودوروف "(Todorov)، الذي أكّد على أهمّية الّرؤية الّسردّية بقوله: " للّر ؤى أهمّية ما بعدها أهمّية، ففي الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام إّنما بإزاء أحداث تقّدم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين"[2].

---

[1] شعلان، سناء، (2006) **مجموعة قصصيّـة بعنوان (الكابوس)**، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.

[2] تودوروف، تزفيتان، (1990).**الشعريّـة**، (ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة)، ط2، المغرب: دار توبقال، ص51.

وسوف تعكف الدّراسة على معرفة الرّؤية وزاويتها وأثرها في كتابة القصّة والقصّة القصيرة، وتنتقل بعد ذلك لدراسة الرّؤية في عدد من القصص التي كتبتها شعلان، محاولةً أن تمسك بخصوصيّة الرّؤية؛ لتكشف للمتلقي أثرها البارز في الكتابة.

وتسعى الدّراسة أيضاً لمعرفة أنواع الرّؤية السّرديّة في قصص شعلان، وعلاقتها بأدوار الرّواة، والوظيفة التي يقوم بها كلّ نوع، إضافة إلى ذلكالتّعرّف بـخصوصيّة موقع الرّاوي، وتفاعلاته مع المكونات والعناصر القصصيّة الأخرى ، وتأثيره في البناء القصصي، ثّم ستحاول الدّراسة في النّهاية أن تصل إلى خصائص ومّيزات كلّ نوع من أنواع الرّؤية السّرديّة عند القاصة سناء شعلان.ومن الجدير بالذّكر الإشارة إلى أبرز أعمال الكاتبة، ألا وهي:

الجدار الزجاجي(2005)، وقافلة العطش(2006)، والكابوس(2006)، والهروب إلى آخر الدنيا(2006)، ومذكرات رضيعة(2006)، ومقامات الاحتراق(2006)، وناسك الصومعة(2006)، وأرض الحكايا(2006)، ورسالة إلى الإله(2009)، وفي العشق(2009)، تراتيل الماء(2010).

## مشكلة الدراسة:

تعنى هذه الدراسة بدراسة الرّؤية السّردية في التجربة القصصية عند القاصة الأردنية سناء شعلان، ودراسة تجربتها في بنية القصّة القصيرة الأردنية، وفي تجسيد الرؤية وإيصالها للمتلقي.

وستحاول الدراسة الإجابة عن عدة أسئلة منها:

1- ما أبرز المضامين التي تناولتها شعلان في مجموعاتها القصصيّة؟

2- ما مفهوم السّرد، ومفهوم الرؤية السّرديّة عند شعلان؟

3- ما أنواع الرّؤية السّردية ومكوناتها في قصص شعلان؟

4- ما الرّؤية السّردّية عند شعلان، وكيف أثّر الرّاوي في بناء العناصر القصصّية عندها؟

## أهداف الدراسة:

تستمد هذه الدّراسة مسوغاتها من أّنها تهدف إلى توضيح أبرز المضامين القصصّية عند شعلان، كما أّنها تهدف إلى التّعريف بالسّرد، والرّؤية السّردّية. وتسعى أيضاً إلى الكشف عن دور الرؤية السّردّية في القصّة القصيرة، وأنواعها، ووظائفها، ومواقعها، وعلاقتها بالرّاوي، والمروي له، إضافة إلى آثارها على المكونات القصصّية الأخرى، وبيان أثر الرّاوي في العناصر القصصّية عند شعلان.

## أهمية الدراسة:

تنبع أهمية الدّراسة في كونها طرق جانباً جديداً من جوانب أدب سناء شعلان القصصي، حيث لم يسبق لأحد الدارسين أن تناول موضوع الرؤية السردية عندها، كما يتوقع من الدّراسة أن تضيف مصنّفاً جديداً للمكتبة العربية لعلّهاتكون مرجعاً ومنطلقاً لدارسي الأدب النّسوي الأردني الحديث.

## حدود الدراسة:

ستعتمد هذه الدّراسة على المجموعات القصصّية الصّادرة لسناء الشعلان، وهي: قافلة العطش(2006)، والكابوس(2006)، والهروب إلى آخر الدنيا(2006)،ومذكّرات رضيعة

(2006)، ومقامات الاحتراق(2006)، وناسك الصّومعة(2006)، وأرض الحكايا(2006)، وتراتيل الماء(2010).

## المصطلحات:

**الرّؤية السردية** تُعنى الرؤية حسب (تزفيتان تودوروف) "بالكيفّية التي يتمبها إدراك القصّة من طرف السارد"[1].

كما وعّرفها سعيد يقطين بقوله: "تحمل الرّؤية السّردّية تسميات متعددة منها: وجهة النظر، والرّؤية، والمنظور السّردي، والبؤرة، والتبّئير، وحصر المجال، والموقع. وكلّ هذه التّسميات متقاربة المعنى والدّلالة، رغم بعض الفروقات البسيطة،فكلاّ ها تركّز على الرّاوي" الذي من خلاله تتحدد "رؤيته" إلى العالم الذي يرويه، بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفّية التي من خلالها أيضاً – في علاقته بالمروي له – تبلغ أحداث القصّة إلى المتلقي أو يراها"[2].

## التّعريف الإجرائي:

الرّؤية السّردية من وجهة نظر الباحث: هي دراسة تهتم بتقصّي موقع الرّاوي الذي يصنعه المؤلف داخل النّص، والموقع الذي يقف فيه الرّاوي ليرى منه إلى ما يرى، فالرّاوي ليس هو المؤلف، قد يتعدد في القصّة، و قد يتنوع، حسب الصّورة التي يخلقها له المؤلف في القصّة، فهذه التّقنّية يستخدمها القاص كستار فّني له، وقناع خلف شخصياته؛ ليروي أحداث القصّة على ألسنة الرّواة فتتناوب الشّخصيات على السّرد.

[1]تودوروف، تزفيتان، (1992). **مقولات السرد الأدبي.** (ترجمة: لحسين سحبان، وفؤاد صفا)، طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، ص61

[2] يقطين، سعيد، (1993). **تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير).** ط2، بيروت: المركز الثقافي العربي. ص284.

إذن الرّاوي غير المؤلف، وغير الشخصية، بل هو الموقع، وهو الأداة التي يستخدمها القاص، قد يخلقها على صورة إنسان، أو أي شيء له مقدرة سردّية، فقد يكون الرّاوي شخصية دكتور، أو مدّرس، أو طفل، أو يتقمص شخصّية الحيوانات، أو صورة حقيقّية لإنسان يحكي سيرته الذّاتية، أو أبّ يربّي وينصح أبناءه[1].

ومن ثمَّ فالّراوي هو الذي يمسك بكل لعبة القصّ، ويستخدم كتقنّية لعرض الأحداث السّردّية، يستخدمه القاص،ويسقطه على قصته بوساطة اللغة منطوقة كانت أو مكتوبة.

نعتمد في هذا المصطلح على الزّاوية التي تنظر منها الكاتبة إلى العالم الذي ترويه بشخصياتها وأحداثها، وعلى التكنيك الفني الذي اتبعته في توزيع السرد. ونحن معنيون هنا بالّراوي؛ لأّنه المتمركز الأّول والرّئيس في الرّؤية السّردية، فنرصد الرّاوي وسرده الذي يكون على ثلاثة أشكال على النحو الآتي:

1- **الرؤية من الخلف:** حيث يعلم السّارد أكثر مما تعلم الشخصية، ويكون السّارد عليماً بكل مجريات القصّة.
2- **الرؤية من عند:** ويكون السارد هنا متواضع المعرفة، فيعرف ما تعرفه الشخصية فقط.
3- **الرؤية من الخارج:** ويكون السّارد هنا محدود المعرفة، حيث يعرف أقلّ مما تعرفه أيّ شخصّية في الرّواية، فيصف لنا ما يراه ويسمعه فقط[2].

---

[1] انظر: الكردي، عبد الرحيم، (1996). **الراوي والنص القصصي**، ط2، القاهرة: دار النشر للجامعات، ص17-18.
[2] انظر: **تحليل الخطاب الّروائي**، ص289-290.

## منهجيّة الدراسة:

سوف يعتمد الباحث في هذه الدّراسة على المنهج الوصفّي التحليلّي، مستفيداً من الدّراسات التي كُتبت عن الرّؤية السّرديّة، والرّاوي في السّرديّات، فيشرع الباحث بقراءة النّصوص القصصّية لسناء شعلان، ثم يبدأ برصد الظّواهر الفنّية في الأعمال القصصّية المقروءة، وخاصة الرّؤية السّردية، وماهيتها، ووظيفتها.

## الفصل الثانـي:

- الإطار النظري.
- الدراسات السابقة والموازية.

# الفصـل الثانـي

## الإطار النظري

تناولت العيد، (1990)، تقنيات السّرد الروائـي من حيث كونها دراسة مهّمة لكل بحث نقدي وأدبي، ونستطيع أن نحصر بعض الأهداف التي أنجزها هذا الكتاب، ومنها: أّنه يقدّم معرفة بتقنيات السرد الروائي،وبمفاهيم البنيوية استناداً إلى أمثلة توضيحّية، كما يعدّ المعرفة بهذه التقنيات والمفاهيم ضرورة لامتلاكها وممارستها، ويكشف أيضاً أسرار الكتابة السّردية الّروائية، بالإضافة إلى ذلك يقدم نموذجاً للقراءة التحليلّية.

ونهض الكردي، (1996)، إلى دراسة دقيقة وجادة لأهم عنصر من عناصر البناء للقصة العربّية، بل أهم عنصر من عناصر السّرد القصصي عاّمة، تناول فيه المؤلف مفهوم (الّراوي) الّنامي. ثم تناول الوظائف المختلفة التيتجلى فيها الّراوي في الفن القصصي من خلال العلامات التي يتركها فيالسرد، وتناول أيضاً أنواع الّرواة، ثم انتهى إلى ثمرة البحث،وهي علاقة الّراوي بالبناء الفني لكل من الرواية والقصة، وأثره في أسلوب السرد ونمطه، واللغة وغير ذلك.

وتوّصل الكردي إلى نتائج مهّمة في هذا الكتاب، فانتهى إلى صياغة محددة لمفهوم الّراوي، وحاول أن يكشف عن التّطور الذي لحق بهذا المفهوم في النقد الأدبي وفي النصوص القصصّية، وبين العلامات والوظائف التي تحدد ملامح الّرواة، وتأثير كلّ نوع منها في الّنص الذي ترد فيه، ومن هذه المؤثرات:

1- تأثير الذات الّراوية في السرد.

2- تأثير موقع الراوي في لغة السرد.

3-تأثير صيغة الرّاويفي لغة السرد.

كما قسم مرتاض، (1998)، كتابه: إلى تسعة فصول على شكل مقالات، واحتوت هذه المقالات على مجموعة من الأهداف سعى الكاتب إلى توضيحها، ومن هذه الأهداف: توضيح القصّة وماهيتها وتطورها.

وتنبه أيضاً إلى أساس البناء السّردي في الرّواية الجديدة، والشخصيات ومستويات اللغة الرّوائية وأشكالها، والحّيز الروائي وأشكاله، وعلاقة السّرد بالزّمن، وشبكة العلاقة السّردية، وانتهى بتوضيح حدود التدّاخل بين الوصف والسرد في الرّواية.

وقام مرتاض بتوضيح السّلّم الزّمني للرّواية الأدبّية، وكيفّية تطّور الرّواية من قالبها التقليدي، موضحاً ذلك: تطّور السّرد الذي كان يغيب في الرّواية التقليدّية، ليحضر مكانه الوصف الاستطرادي المضجر، حيث كانت الشّخصيات تطغى في العمل الرّوائي، فلا تترك مجالاً للمشكلات السّردية الأخرى؛ وكان لا شيء في الرّواية غير الشخصية وغطرستها، فالسرد لا يملك إلا مساحة ضيقة مغيبة في القصّة والرّواية.

أما عبد الله إبراهيم، (2000)، فبحث في السّرد العربي، قديمه وحديثه، وحاول أن يتتبع نشأة السّرد العربّي منذ العصر الجاهلي إلى الآن، ويبحث في أبنيتها السّردية والدلالّية، وكان الهدف الأسمى لهذه الموسوعة، رسم المسار الصحيح للسردية العربية، وحاول أيضاً أن يزيل الجهل عن الخلفيات السّردية العربّية، والعلاقات المتشابكة بين الّنصوص التي تنتمي إلى أنواع

مختلفة، وبوظائفها التمثيلية، وقد أولى عناية خاصة للّرواية، لأنها من أهم الصّور السّردية في الأدب العربي الحديث.

## ما يميز الدّراسة:

سوف يقوم الباحث في هذه الدراسة– إن شاء الله – بدراسة جديدة لم تطرق من قبل، ألا وهي(الرؤية السردية عند سناء الشعلان)، ولقد ذكرنا فيما سبق في الإطار النّظري للدراسة، مجموعة من الدراسات السابقة والموازية لهذا الموضوع، إذ سيتم تناول السّرد ورؤيته والأدوات التي ساعدت في البناء السّودي القصصي ومنها: الضمائر(غائب، ومخاطب)، والارتداد ولقد عرّف (جينيت) في كتابه المترجم معنى الارتداد وقال: "اختلفت تسميات هذه التقنية شأنها شأن التقنيات السردية الأخرى نظراً لكثرة الدراسات وتعددها فيما يختص بموضوع السرد ولكن على الرغم من وجود الاختلاف بين تلك الترجمات من ناحية التسمية، إلا أنها تبدو متفّقة إلى حدّ كبير من ناحية المعنى، فمثلاً تقنية (الارتداد) لها تسميات أخرى منها (الاستذكار)، و(الاسترجاع)، و(الإحياء)، و(البعدية)، لكنها تدل على معنى واحد هو: كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[1].

فجميع هذه الأدوات سوف تساعدنا للوصول إلى نتيجة علمية لأهداف البحث، فضلاً عن مساهمتها في بناء العمل الأدبي،وما تضفيه من جمالية خاصة على النص.

[1]جينيت، جيرار، (1997). **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)** . (ترجمة: محّمد معتصم، وغيره)، ط2 الهيأة العامة للمطابع الأميريّة، ص51

## الدراسات السابقة والموازية:

من أسس البحث العلمي الرصين وأخلاقياته ، أنّ كلّ جهد علميّ حديث يجب أن يبدأ من حيث انتهى من سبقه ويؤسس لمن يأتي بعده. وعلى الرغم من أهمية موضوع الدّراسة، إلا أنه لم يحظ بدراسة مستقلة من خلال النّظر والبحث في المؤلفات السابقة حول هذا الموضوع.

وهناك عدد من الدراسات التي يمكن أن نعدها من باب الدراسات الموازية والمساعدة، هي:

ذنيبات، (2000)، **بناء السرد في الرواية الأردنية:**

تتبعت الدراسة مراحل تطور الرّواية الأردنّية منذ بدايتها وحتى عام(2000)، مع الوقوف على عدد من الروايات التي شهدت تطورا ملحوظاً في الرؤية والتشكيل، وبخاصة مرحلة التسعينيات من القرن الماضي، وقد نهضت هذه الروايات بفعل تبلورها مع مثيلاتها من الروايات العربّية التي رافقت حركات التطور والحداثة الفنية؛ إلى حّيز خريطة الرواية العربية.

وركزت الدراسة على بناء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة في حقبة(1994-2000)، فالتفتت بالتالي إلى التقنيات والأساليب السردية التي تطورت بفعل المناهج التحليلية المعاصرة المتجددة.وتوقّفت أيضاً عند النّظام الزّمني وما يشتمل عليه من تقنيات زمنّية،بالإضافة إلى ذلك فقد التفتت الّدراسة إلى النسيج وما يحتويه من حبكة للأحداث وأنظمة بنائها.

شعلان، سناء كامل(2003)، **السرد الغرائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن:**

توضيح المصطلحات بدايةً(الغرائبي، والعجائبي):

مصطلح الغرائبي عند سناء شعلان:"الغرائبية هي أسلوب مخيل يعمد فيه المؤلف إلى معاينة الواقع بعين مغايرة ترى ما لا نرى لتشكّل صياغات نصّية لوقائع مختلفة سِمتُها التغاير المبني على مفارق العقل والواقع والدخول في فضاءات تتعارض، ومعيارية التقنين الحياتي"[1].

مصطلح العجائبي : "العجائبّي هو التردّد الذي يحسّ به كائن لا يعرف غير قوانين الطبيعة فيما يواجه حدثاً غير طبيعي حسب الظاهر"[2].

ومصطلح العجائبي عند سناء شعلان وهو يعتمد على الزمن اعتماداً كلياً ولا تكترث بالمكان.هذه الدراسة تتبعت السرد الغرائبي والسرد العجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن قد تناولت عدداً كبيراً من الأعمال الأدبية الأردنية عبر ثلاثين عاماً،وبعد دراسات تحليلية مستفيضة، كونت الدراسة تصوراً خاصاً حول فنيات هذا السرد وغايته وآلياته، وخلصت إلى النتائج التالية:

1- السرد(العجائبي، والغرائبي)،أبرز وضوحاً وأكثر استخداماً في القصة القصيرة في الأردن عمّا هو في الرواية.

2- السرد العجائبي أكثر استخداماً من السرد الغرائبي في الرواية.

3- السرد الغرائبي هو البوابة الأولى للسرد العجائبي.

---

[1] خضر، غدّام، (2012)، **فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء الشعلان القصصي**. ط1، عمّان: مؤسسة الوراق للنشر، ص95

[2] انظر: تودوروف، تزيفتان، (1994). **مدخل إلى الأدب العجائبي**. (ترجمة: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة)، القاهرة: دار شرقيات،ص60

4- السرد العجائبي مثقل بالرموز والدلالات والإحالات، كما أنه قد سلك أطول الطرق وأبعدها للتلويح بأهدافه ومغازيه.

طلفاح، معاذ نصّار (2003)، **السرد في حكايات كليلة ودمنة**، الجامعة الأردنّية:

كانت غاية البحث الرئيسة هي دراسة حكايات كليلة ودمنة دراسة سردية، اعتماداً على المقولات والنظريات السردية الحديثة، فقد حاول البحث تقديم تعريف مبدئي بأهم المفاهيم السردية التي سيتكئ عليها في تحليل الحكايات.

أيضاً كان هدف البحث هو تحليل مكونات البناء السردي لنصوص الحكايات، فتعرض البحث للعناصر الآتية:

1- السارد وأنواعه.

2- المسرود له.

3- الشخصيات الحكائّية.

4-المؤلف الضمني(صورة الكاتب الحقيقي في ذهن المتلقي).

وتوصل البحث إلى رسم صورة للمؤلف الضمني في حكايات كليلة ودمنة.

حرب، محّمد محمود(2011)، **السرد في أدب القاضي التنوخي:**

تتناول هذه الدراسة السرد في أدب القاضي التنوخي، إذ لم تعتن الدراسات التي أجريت على آثار التنّوخي بشمول إنتاجه، إنما ذهبت إلى درس جانب فّني واحد في أحد كتبه لا فيها كلها،

إضافة إلى أنها لم تتناول السرد بشكل متخصص وهو غرض هذه الدراسة، بل سعت إلى تناول آثار التّوخي بعيداً عن التجزئة والتفتيت، إذ تناولت السرد في كتب التّنوخي الثلاثة: "الفرج بعد الشدة" و"المستجاد من فعلات الأجواد"و"نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة"، وتم تناول هذه الآثار من حيث كونها وحدة سردّية متكاملة يمكن من خلالها دراسة البنى السردية عند التّنوخي، ثم محاولة البحث في الظواهر الأسلوبية في إنتاجه الأدبي.

وخلصت الدراسة إلى عدد من النتائج تمثلت في توافر بعض التقنيات السردية في أدب التّنوخي، وبرزت في مصنفاته بعض الظواهر السردية من مثل: الاسترجاع كتقنية زمانية، والحوار الداخلي والخارجي، وفاعلية الشخصيات ودورها في بنية السرد، كما استطاع التّنوخي أن يشكل من الحيوان شخصية سردية فاعلة في السرد.

وهذه الدراسات مهمة جداً ومفيدة في نتائجها ودلالاتها وأساليبها، وستفيد هذه الدراسة –إن شاء الله – من مناهجها في مقاربة الظاهرة موضوع البحث، وفي إجراء الموازنات والمقارنات بين هذه الظاهرة قيد الدراسة وما طرح من دراسات. إضافة إلى ذلك سوف يتميز البحث بدراسة جديدة لم تدرس من قبل وهي"الرّؤية السّرديّة ومكوناتها في تجربة سناء شعلان القصصيّة".

كما يتناول البحث أيضاً القضايا الفنية في مجموعات سناء شعلان، وتسعى الدراسة إلى بيان العلاقة بين التقنيات السردية الموظفة، والبنية الشاملة للأعمال القصصية لسناء شعلان، فهذه دراسة حديثة وجديدة، وتأمل الدراسة أن تضيف لمسة جديدة إلى الأدب الحديث.

## الفصل الثالث: "إضاءة" سناء شعلان سيرة ذاتية مختصرة.

- المبحث الأوّل: سيرة ذاتية مختصرة.
- المبحث الثاني: أعمال سناء شعلان القصصيّة قراءة مونتاجيّة.
- المبحث الثالث: إضاءات حول مضامين بعض قصص سناء شعلان.

## الفصــل الثالث

## المبحث الأول

## "إضاءة"

## سناء شعلان: سيرة ذاتيّة مختصرة

هي سناء كامل شعلان، ولدت في الأردن، عام (1977 )، أديبةوأكاديميّة أردنّية ومراسلة صحفية لبعض المجلات العربية، تعمل أستاذة في الجامعة الأردنية، حاصلة على درجة الدّكتوراة في الأدب الحديث ونقده، عضو فيكثير من المحافل الأدبية مثل رابطة الكتّاب الأردنّيين، واتّحاد الكتّاب العرب، وجمعية النّقاد الأردنيين، وجمعية المترجمين الدوليين وغيرها.

حاصلة على العديد من الجوائز في حقول الرواية والقصة القصيرة والمسرح وأدب الأطفال. وحاصلة على درع الأستاذ الجامعي المتميز في الجامعة الأردنية للعامين (2007 و2008) على التوالي. ولها مؤلفات متعددة منشورة بين كتاب نقدي متخصص بعنوان (الأسطورة في روايات نجيب محفوظ) ورواية بعنوان (السقوط في الشمس)، ومجموعة قصصية مثل: (مقامات الاحتراق، قافلة العطش، مذكّرات رضيعة)، وقصص أطفال ومثال ذلك: (العزّ بن عبد السلام)، فضلاً عن بعض الأعمدة الثابتة في كثير من الصحف والدوريات المحلية والعربية ولكنها توقّفت في الوقت الحالي، مثل: (صحيفة الدستور الأردنّية، ومجلّة الحكمة العراقّية).[1]

---

[1]انظر: غنام، خضر، **فضاءات التخييل**، ص273- ص285.

حصلت سناء شعلان على درجة البكالوريوس في اللغة العربية من جامعة اليرموك بتقدير امتياز عام (1998)، وعلى درجة الماجستير في الأدب الحديث من الجامعة الأردنية عام (2003)، وكان عنوان رسالتها "السرد العجائبي والغرائبي في الّرواية والقصة القصيرة الأردنية". وحصلت على درجة الدكتوراة في اللغة العربية وآدبها من الجامعة الأردنية عام (2006)، برسالة عنوانها: (الأسطورة في روايات نجيب محفوظ).

بدأت الأديبة مسيرتها الأدبية في تأليف المسرحيات والإخراج، ومن أبرزها مسرحية:"الأمير السعيد"، عام (2000) التي تعد من تأليفها وإخراجها فهي مسرحية للأطفال، وفي الجانب الكوميدي الهادف ألّفت وأخرجت مسرحية "العروس المثالية" عام (2002)،ومن أعمالها أيضاً تأليف وإخراج مسرحية "عيسى بن هشام مرة أخرى"، (2003) وهي مسرحية تعليمية، وقامت أيضاً بتأليف مسرحية "6 في سرداب"، عام (2006)، وأخيراً مسرحّية: "يحكى أنّ" التي مثلت عام (2010)، من قبل فرقة مختبر المسرح الجامعي في الجامعة الهاشمية، وعرضت أيضاً في مهرجان فيلادلفيا التاسع للمسرح العربي، ومسرحية **الإنتاجات الإبداعية للأطفال:**

1. قصة للأطفال بعنوان "العزُّ بن عبد السّلام: سلطان العلماء وبائع الملوك" 2007م، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/ قطر.
2. قصة للأطفال بعنوان "عبّاس بن فرناس:حكيم الأندلس" 2007م، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/ قطر.
3. قصة للأطفال بعنوان "زرياب: معلّم الناس المروءة" 2007م، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/ قطر.

4. قصة للأطفال بعنوان "صاحب القلب الذهبي" 2007م، صادرة عن مؤسسة جائزة أنجال هزّاع بن زايد آل نهيان لأدب الطفل.
5. قصّة للأطفال بعنوان "هارون الرشيد: الخليفة العابد المجاهد" 2008م، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/ قطر.

**جوائز حصلت عليها:**

نالت الأديبة سناء شعلان عدداً من الجوائز، منها:

1. جائزة الكاتب الشّاب/ مؤسسة عبد المحسن قطّان بمدينة رام الله، الجائزة الأولى عن المجموعة القصصية " عينا خضر" للعام 2006.
2. جائزة الناصر صلاح الدين الأيوبي في الأردن، في دورتها الثالثة بالجائزة الأولى عن أحسن نص مسرحي عن مسرحية "ضيوف المساء" للعام 2006.
3. جائزة جمعية مكافحة إطلاق العيارات النارية في الأردن، بالجائزة الأولى عن قصة "رسالة عاجلة" للعام 2006.
4. جائزة الشارقة للإبداع العربي عن مجموعتها القصصية "الكابوس"، المركز الأول للعام 2006.
5. جائزة دار ناجي نعمان للثقافة عن السيرة الغيرية للأطفال بعنوان (زرياب) للعام 2006.
6. جائزة الجامعة الأردنية بالمركز الأول بلقب مسرحي الجامعة عن أحسن نص مسرحي(ستة في سرداب) للعام 2006.

7. جائزة ساقية الصاوي في القصة القصيرة عن قصتها "الغرفة الخلفية" للعام 2006.

8. جائزة أنجال هزّاع آل نهيان لأدب الأطفال /حقل قصة الأطفال في دورتها العاشرة عن قصة "صاحب القلب الذهبي" للعام 2007.

9. جائزة الحارث بن عمير الأزدي للإبداع في دورتها السادسة بالجائزة الأولى في حقل القصة القصيرة عن قصة"حكاية لكلّ الحكايا" للعام 2007.

10. جائزة جامعة الهاشمية لكتابة النص المسرحي، الجائزة الأولى عن المسرحية المخطوطة "حكى أنّ" للعام 2007.[1]

[1] **مقابلة شخصية مع الأديبة سناء شعلان في تاريخ** 20-6-2013. وانظر: غنام، خضر، **فضاءات التخييل**، ص273- ص285.

## المبحث الثاني

## أعمال سناء شعلان القصصيّة قراءة مونتاجيـّة:

صدرت للكاتبة سناء شعلان تسع مجموعات قصصيّة حتى الآن، وحسبنا هنا أن نشير إلى هذه المجموعات بإشارات سريعة تتناول المضامين وبعض السّمات الفنية والأسلوبية لهذه المجموعات القصصيّة.

**1. مجموعة قصصيّة بعنوان (الجدار الزجاجي) عام 2005م الصادرة عن عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنّية.**

تدورهذه المجموعة في معظمها حول حاجة الرّجل للحب، والجسد للارتواء.

وتعتمد القاصة في هذه المجموعة تقنية جديدة، " بتأسيس عنوان رئيس ومجموعة توابع بعناوين فرعّية، تفضي جميعاً لثيمة واحدة (كسداسّية الحرمان) التيتضمّن ستة عناوين هي: المتوحش، والمارد ، والخصّي، وإكليل العرس، وفتى الزهور، والثورة ".[1]

**2. مجموعة قصصية بعنوان ( قافلة العطش )، عام 2006م، صادرة عن أمانة عمان الكبرى.**

تدور هذه القصص في معظمها حول (الحرمان)، ومعاناة المرأة من سلطة الرجل، بأسلوب فّني وصور واقعّية تعكس ما خبرته الكاتبة نفسها في حياتها ومجتمعها لهذا الحرمان. في حين تميل بعض هذه القصص إلى قصص الأطفال بإنطاق الجمادات والشخصّيات الأسطورّية كما في

---

[1] خضر، غنام، (2012)، **فضاءات التخييل**، ص90.

(الفزّاعة، وبئر الأرواح) أو استلهام الأسطورة المستحيلة العجائبّية كما في (رسالة إلى الإله) وغيرها. أّما بنيتها القصصّية فقد جاءت معقّدة تميل إلى التّلاحم مع البنية القصصّية العربّية الحديثة، واستخدمت الكاتبة تقنيات قصصّية متعددة مثل: (السّود، والتّذكّر، والارتداد، والأحلام). وقد جاءت هذه المجموعة في ست عشرة قصّة قصيرة.

**3. مجموعة قصصية بعنوان (الكابوس)عام 2006م، صادرة عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة.**

هي مجموعة قصصّية تشبه في ظاهرها الصور الفوتوغرافّية من حيث عفويتها وسرعتها في نقل الواقع، وفي بادئ قراءتنا لهذه القصص نجدها تحمل الكثير من روح السخرية والتّهكم، حتى تقودنا القراءة فيما بعد إلى فجيعة الواقع لتغدو كلّ قصّة منها كابوساً، وننوه أنّ هذه المجموعة التي تقع في تسع عشرة قصّة قد حازت على جائزة الشارقة للإبداع العربي في المركز الأول في القصّة القصيرة2006م.

**4. مجموعة قصصية بعنوان (الهروب إلى آخر الدنيا) عام 2006م، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي، قطر.**

يستولي موضوع الحب على السرد والأحداث في هذه المجموعة المكّونة من اثنتي عشرة قصّة، حيث تتخذ القاصة في هذه المجموعة الحب بديلاً عن كل تجارب الإخفاق التي تكّبدتها البشرية في التّواصل والسعادة والتعايش والتفاهم والانسجام. وهذه المجموعة القصصّية تصب في بوتقة واحدة وهي التّمّرد على الواقع والكشف عن خبايا النفس البشرّية بكل تفاصيلها، فالقصص تحاكي توّجعات المرأة خاصة وتوجّعات الإنسان والأمة عامة.

**5. مجموعة قصصية بعنوان (مذكرات رضيعة) عام 2006م، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي، قطر.**

تروي هذه المجموعة حادثة التفجيرات التي حصلت في عمّان 2005/11/9م، حيث فجّر أكثر من إرهابي أنفسهم في ثلاثة فنادق أردنيّة كبيرة، وصدف أن كان في أحد ها عرس تحوّل إلى مأتم وإلى مذبحة سقط فيها الكثير من الضحايا. وكانت هذه المجموعة المكونة من ثلاث وعشرين قصّة "تسرد الأحداث بالأسماء الحقيقيّة لأصحابها، متناولة إيّاها بتقنيات سرديّة متعددة، فأصوات الرواة تتعدد في المجموعة، فهناك الراوي العليم في بعض القصص، وهناك الراوي المشارك في الحدث في قصص أخرى، وفي أحيان أخرى هناك الراوي الشاهد أو البطل"[1].

**6. مجموعة قصصيّة بعنوان (ناسك الصومعة) عام 2006م، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي، قطر.**

جاءت هذه المجموعة في اثنتين وثلاثين بين قصّة قصيرة وقصّة قصيرة جداً، تتشارك قصص هذه المجموعة في سردها لحالات القلق والارتباك والشك والريبة، بلغة قصصيّة رشيقة أنيقة، وأيضاً تجسّد قصص المجموعة قصصاً خياليّة وأسطوريّة مستمدّة من الواقع، تحرّك أحداثها شخصّيات تحتفي بالألم والصّراع والقلق الذي يسكنها.

**7. مجموعة قصصية بعنوان (مقامات الاحتراق) عام 2006م، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي، قطر.**

---

[1] **فضاءات التخييل**، ص58، 59، وانظر: شعلان، سناء كامل، (2006). **مجموعة قصصية بعنوان (مذكرات رضيعة)**، قطر: نادي الجسرة الثقافي.

تعبر هذه القصص في باطنها عن عذاب الإنسان وانكساراته واستلاباته، وتستحضر أجواء الماضي وشخصياته، وفق فنتازية تراثّية تقوم على مزاوجة القصّة القصيرة مع القصّة القصيرة جداً مع القصص المتوالدة التي تحمل داخلها قصصاً. فعلى سبيل المثال تم تقسيم قصّة (سفر الجنون)إلى عشرة أقسام، كل منها يشكل حبكة قصصّية متكاملة البناء.

**8. مجموعة قصصية بعنوان (أرض الحكايا) 2006، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي، قطر.**

تتميز هذه المجموعة بالأسطورة والخرافة والحكاية الشعبّية، وبقدرتها على تقديم مساحات كبيرة من المشاعر الإنسانّية والعواطف البشرّية، وتستخدم لغة شفّافة بجمل قصيرة، وشخصّية السّارد مطلقة المعرفة، هي داخل الشخصيات وخارجها.[1] وتحتوي هذه المجموعة على ست عشرة قصّة قصيرة.

**9. مجموعة قصصية بعنوان (عينا خضر) 2007، صادرة عن دار الآداب اللبنانية بدعم من مؤسسة عبد المحسنالقطّان.**

اتّجهت هذه المجموعة نحو القضّية الفلسطينّية، لتعكس قسوة الواقع الذي يعيشه الفلسطيني الذي هُجِّر من أرضه، متكئة على العناصر التراثّية والأسطورّية، وتتمتع لغة المجموعة القصصّية بالبساطة والحيوّية إلى جانب البراعة والجرأة. وقد حوت هذه المجموعة القصصية تسع عشرة قصّة.

[1] انظر: **فضاءات التخييل**، ص62، وانظر: شعلان، سناء كامل، (2006). **مجموعة قصصية بعنوان (أرض الحكايا)**، قطر: نادي الجسرة الثقافي.

## المبحث الثالث

## إضاءات حول مضامين بعض قصص سناء شعلان:

عند استقراء المجموعات القصصية للكاتبة سناء شعلان يبرز لدينا المضمون الأسطوري بشكل واضح في قصصها، (قافلة العطش، الهروب إلى آخر الدنيا، ناسك الصومعة، أرض الحكايا).

إذ تعد سناء شعلان من الوجوه النسوية البارزة التي وظفت الأسطورة، فقد عمدت إلى الاستفادة من عناصرها المتعدّدة، ومن هذه العناصر: **الحدث الأسطوري، والشخصية الأسطورية، والمكان والزمانالأسطوريان، والرمز الأسطوري**، محاولة بذلك ملامسة الواقع، وما يتجذّر فيه من قضايا الفساد، والسلطة الذكورية، والموروثات الاجتماعية السّيئة. ولصعوبة الوقوف عند كل قصّة على حدة؛ فسيتم اختيار قصة "قافلة العطش" أنموذجاً على مضمونها الأسطوري الذي يميّز بعض قصصها.

### قافلة العطش:

قافلة العطش هي المجموعة الثانية للكاتبة، صدرت في عام 2006 عن مؤسسة الورّاق للنشر والتوزيع. وتدور قصص هذه المجموعة "**قافلة العطش**" حول محور واحد، وهو الحب بصوره المتعددة، في حين يميل بعض هذه القصص إلى قصص الأطفال بإنطاق الجمادات والشخصيات الأسطورية كما في (الفزّاعة، وبئر الأرواح) أو استلهام الأسطورة المستحيلة العجائبية كما في (رسالة إلى الإله) وغيرها. أما بنية القصّ فيها فقد جاءت معقدة تميل إلى التلاحم مع البنية

القصصّية العربّية الحديثة، واستخدمت الكاتبة تقنيات روائية متعددة مثل: (السرد، والتذكّر، والارتداد، والأحلام).

هذه المجموعة القصصية التي تقع في ست عشرة قصة قصيرة تتجلى فيها الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية، وتخلص إلى مزيج قصصي جريء، ينطلق من اللاواقع ليقدم الواقع بكل جزئياته الحسنة والسيئة. كما تحمل ا لمجموعة في طّياتها الحبّ الطاهر ومعاناته، وتتميز بقدرتها على تقديم مساحات شاسعة من المشاعر الإنسانية والعواطف المتمردة، والحرمان الكامل، كما تحتوي أيضاً على صور جمالية وأسطورية تحاكي عالماً غير مرئي.

أّما عنصر الشخوص في قصصها فغالباً ما يبنى من شخصيات هامشية من عاّمة الّناس، ومن ذلك بطل قصّة **(صديقي العزيز)** أو بطل قصة **(رجل محظوظ جداً)** وغيرها، ويبدو هنا أن الكاتبة تنتقي قصصها وشخوصها من طبقة عامة الناس ومن شخصيات أسطورية لا توجد في الواقع، ولعلها بذلك تقرب المسافة بينها وبين المتلقي.

أّما لغتها القصصية فهي لغة أنيقة لا تكلف فيها ولا إسفاف، تعهدتها الكاتبة بالصقل والمتانة اللغوية.

أّما بالنسبة لعتبات الّنص فقد تمّيزت القاصّة بسيميائّية خاصّة في هذا المجال، ويقصد هنا بالعتبات (العنوان، اسم المؤلّف، صورة الغلاف، والمقّدمة، وغيرها)، وموضوع دراستنا هنا (العنوان)؛ فعناوين الكاتبة تشكّل مفتاحاً أّولياً لقراءة المضمون، فيقع المتلقي من قراءة العنوان على ما يريد أن يطرحه الّنص،بوصفالعنوان مجموعة من الّدوال، تشيرُ أو ترمزُ أو تعّين.

"ويعدُّ العنوان نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالّية، وأخرى رمزّية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فكّ شيفرته الّرامزة. ومن هنا فقد أولى البحث السّيميائّي جلَّ عنايته لدراسة العنوانات في الّنص الأدبي"[1].

والمتأمّل لسيميائّية عناوين القاصة يكشف له عن شبكة العلاقات المتبادلة بين بعض العنوانات وبعض القصّص نفسها، فالعناوين على علاقة وطيدة مع نصوصها، والنص لايمكن الّنظر إليه بمعزل عن العنوان، فالكاتب أّول ما يفكر به البحث عن العنوان المناسب؛ ليعّبر عن المضمون الّنصّي داخل القصّة، "لعل أول ما يواجه الكاتب بوصفه روائياً أو قاصاً هو انتقاء العنوان، وهذه إشكالّية محتدمة بين الكاتب والعمل الأدبي، وأحياناً نجد عناوين لا تتصل بأي حال من الأحوال بالنص والسرد، ويذهب بعض الّنقاد إلى تسويغ ذلك بالرمزّية التي يعبر عنها هذا العنوان أو ذاك "[2]. ويحدث أحياناً أّن العنوان يولد بعد كتابة الّنص!

ويعدُّ عنوان" قافلة العطش" من العنوانات التي تكسر أفق توقّع المتلقّي، الذي اتخذته الكاتبة عتبة نصّية كبرى لمجموعتها القصصّية، وكذلك عنوان المجموعة يمثّل القصّة الأولى التي تتصدّر قصص المجموعة، فالقافلة أوحت بالاكتمال ولكن العطش كسر أفق التّوقّع، فهو بدءاً يشكّل استعارة تنافرّية، فالقافلة بمعناها المعجمّي تعني: "الّرُفقة الكثيرة الّراجعة من السّفر أو المبتدئة به، يكون معها دوابُّها وأمتعتها وزادها"[3]. "والقفول: الّرجوع من السّفر، وسّميت القافلة قافلةً تفاؤلاً بقفولها عن سفرها الذي ابتدأته"[4].ومن المعروف أّن أهم ما تحرص عليه القوافل التي تجتاز

---

[1] قطّوس، بسّام، (2001). **سيمياء العنوان**، ط1، عّمان: وزارة الثقافة، ص33.

[2] خضر، غنام محمد، (2012)، فضاءات التخييل، ص33.

[3] **المعجم الوسيط**، مادة قفل.

[4] **لسان العرب**مادة قَفل.

الصّحراء من زادها هو الماء. ومعنى العطش في المعجم هو: "أحسَّ الحاجة إلى شُرب الماء. وإليه: اشتاق"[1].

فوصف القافلة بأنها عطشى كسرٌ لهذا التّوقع، على مستوى العطش، ولكن المفارقة في العنوان عندما تجعل الكاتبة من هذه القافلة موسومة بالعطش. والعطش هنا يرمز إلى عطش الحب والعشق، وعطش الجسد، والخواء العاطفي الذي يسعى كل إنسان إلى إشباعه "**ورحلت قافلة العطش، كانت قافلة عطشى إلى الحب، ومعطوفة في كرامتها على يدي مهرتها الجميلة، هذه المرّة لم تدفن الرّمال حكايتها في جوفها الجاف، بل أذاعتها في كلّ الصّحراء، شعرت القافلة بأنها محمّلة دون إرادتها بالعطش، العطش إلى الحب والعشق**"[2].

وإذا كانت القافلة تعدُّ مصدراً من مصادر الحياة أو رمزاً لها بما تدل عليه من الرّفقة والكثرة والزّاد،والتّفاؤل برجوع القافلة سالمة غانمة، فإنّ العطش يشكّل علامة على النّقص وقلّة الماء، فكيف يمكن الجمع بين هذين المتناقضين؟ والجواب ببساطة أنّ العنوان يشكّل طاقة دلالّية هائلة، بل هو جزء من لعبة الدلائل، التي تختزل ما أرادت الكاتبة أن توحي به بدالّين فقط[3]. وتقودنا هذه المفارقة أيضاً إلى الصّراع القائم بين ثقافتين متناقضتين، تتمثلان في: قيمة العشيرة وأعرافها وتقاليدها (القافلة)، وقيمة الحب بما فيه من تمّرد واختيار (العطش)، فالعطش هنا تحديداً هو عطش الجسد الأنثوي والذّكوري للحب، وحرمان المرأة من حرياتها مقارنة بالرجل. واختارت القاصة أن تجسّد هذه القضّية من خلال المرأة والرجل، إلّا أنّ الحرمان كان ملازماً للمرأة بوضوح أكثر مما هو عند الرّجل.

---

[1] **المعجم الوسيط** ، مادة عَطِرَه.

[2] شعلان، سناء، (2006). **مجموعة قصصية بعنوان (قافلة العطش).** عمّان: مؤسسة الورّاق ، ص13.

[3] انظر: **سيمياء العنوان**، ص55.

**"ويظلّ العنوان يشي ويوحي أكثر مما يخبر ويعطي معنًى محدداً، متجاوزاً أفق انتظار القارئ وتوقعه، وساعياً إلى تصوير المستحيل، بل مؤكداً أن الرّغبة في المستحيل أمر معقول إنْ في الفن أو في الحياة، أو في كليهما"[1].**

وتظهر لنا سيميائيّة العنوان (قافلة العطش) عند الكاتبة أيضاً في أنه البؤرة النّصية في جل قصصها، وصاغت ذلك بأسلوب فّني منظّم استطاعت أن تضعنا أمام صورة حقيقية لهذا الحرمان، تاركة لنا المساحة الواسعة في الوصول إلى الحل.

ومما يلفت نظرنا أن سيميائّية هذا العنوان تبرز بشكل واضح وجلّي في كونه يصلح أن يكون عنواناً لمعظم قصصها داخل مجموعتها القصصّية، مما يمكننا من دراستها منفردة أو مجتمعة؛ وهذا دليل على الترابط النّصّي الذي خلقه العنوان. فمجموعة (قافلة العطش) تشكّلت من ست عشرة قصّة بدءاً بقصّة (قافلة العطش)، على شاكلة الزّمن الدائري الذي يبدأ بنقطة معّينة وينتهي عن النقطة ذاتها؛ إذ إنّ قافلة العطش لم تحطّ رحالها في مكان، وربّما لم تحطّ رحالها طالما العطش يلفّها ويغمرها، فظلّت الكاتبة تدور وتدور بين الأجساد فتمحورت في قصّة (الجسد) التي أنهت الكاتبة بها مجموعتها القصصّية[2].

اتجهت القاصة بقافلة العطش إلى السرد العجائبي والغرائبي، وبخيالها الذي ينطلق بعيداً حتى يحاكي الجماد، مختارةً أرضّيات مختلفة ترتبط معظمها بالريف أو أجواء القرية، وهو المكان الذي يناسب عجائبّية الحدث؛ لأن الريف بطبيعته البسيطة قد يتقبل أجواء السحر والغرابة والشّعوذة، بعكس المدينة التي ترتبط بالعلم والنمط التّفكيريّ العقلانّي إلى حدٍّ ما.

---

[1] **سيمياء العنوان**، ص56

[2] انظر: **فضاءات التخييل**، ص24

من ناحية أخرى كانت القصص العجائبّية ترمز إلى الفشل العاطفّي، فكان أبطال القصّة الذين عاشوا المدينة يشعرون بفقدان عاطفّي شديد، جعلهم يبحثون عن العاطفة والحب من تمثال أو من جنّية، أو من لعبة بلاستيكّية، تعرض عليها الألبسة، وهذا ما يجعل الطّرح الرومانسي يغلب على القصص العجائبّية، مما يترك في نفس القارئ صورة واضحة بتدّخل الكاتبة في صياغة بعض أحداث القصص ونهاياتها.

في قصّة (الفزّاعة) التي تدور أحداثها في مزرعة ريفّية، تصنع فتاة جميلة –مالكة الحقل– فزّاعة في حقل الفراولة، فتقع تلك الفزّاعة – الذّكر – بحب تلك الفتاة، فأخلص الفزّاعة بعمله بإخافة الطيور وإبعادها عن المزرعة، ليس لأنه فقط صُنع لذلك بل لأنه يحّبها !! هنا تدخل الكاتبة إلى العمق العاطفّي الهش لـلفزّاعة فتصف (قلبه القشّي) وتأثره بصوت الفتاة وكيف يراقبها كلما عبرت للحقل، حتى إّنه غرق باللذة وهو يستنشق رائحة عرقها عندما ألبسته ثوبها البالي، كما في قولها:

**" لا يتذكّر كيف بدأ قلبه القشّي بالعزف، ولكن صوتها كان أّول من حّرك الحياة في ذاته، كان كسير الرقبة، متدلّي الرأس، متراخي الأعضاء منذ أن نُصب في مكانه، لكن قلبه أخذ بالخفقان عندما سمع صوتها الشجّي كانت حافية القدمين، رنين خلخالها ودفق لهاثه هو كلّ ما يسمع وهي غارقة في الاعتناء بأشتال الفراولة"[1].**

1مجموعة قصصيّة بعنوان (قافلة العطش)، ص26.

وتستمر عجائبّية السرد حتى يغادر الفزّاعة تربته ليشاهد ذلك الشاب الذي أتى لزيارة فتاته، فتأخذه مشاعر الغيرة إلى سكنها ويدخل إلى البيت بعد أن شاهد الفتاة تبكي بعد نزاع طويل بينها وبين الشاب الذي من المفروض أن يكون على علاقة حميمة معها[1].

من خلال قراءة المجموعة القصصية (قافلة العطش) نستطيع استنتاج رؤية الكاتبة المتمثّلة في تصوير عطش المرأة المستميت إلى الحب، وإيحاءاتها التي تبارك الثورة على بعض عادات المجتمع فيما يخص المرأة وتحريرها، من خلال القصّ وتمثّل لشخصيات أسطوريّة، حتى لا تقع في مواجهة صريحة مع المجتمع الذي قد يرفض مثل تلك الطروحات.

ويتكرر بروز مضمون الثّوق على العادات والتّقاليد في كثير من قصصها، ونختار على سبيل المثال مجموعتها القصصية بعنوان (مقامات الاحتراق)، التي تكشف عن رؤية الكاتبة.

## مقامات الاحتراق:

مقامات الاحتراق مجموعة قصصّية، صدرت عام (2006)، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي. هذه المجموعة مقسمة إلى تسعة عشر مقاماً، يصادفنا في كل مقام لها قصة قصيرة أو أقصوصة بمواضيع مختلفة، ولكن ببنية واحدة، متماثلة في الحركة، وغنّية في الدلالة.

يبدو من العنوان أنّ الكاتبة تجري بدءاً تناصّاً مع تراث قديم وحديث، ثم تداولهُ بُدءاً بالمقامات المعروفة في التراث، كمقامات الهمذانّي، وبعدها مقامات الحريريّ والزّمخشريّ، ومن ثّم توالت بعدها المقامات الحديثة، كمقامات اليازجّي، والمويلحّي الذي استخدم منها القصّة سلّماً للنقد الاجتماعي. كما أّنها تحدث تناصّاً، واعياً أو غير واع مع بعض الكتّاب الأردنيين، الذين تداولوا

[1] انظر: **فضاءات التخييل**، ص75

العنوان نفسه، من مثل سليمان الطّراونة في مقامات المحال[1] ، وهاشم غرايبة في المقامة الرملّية[2]. "ولكّنها في التلقي الّراهن، أّول مـ حاولة لتصوير واقع المجتمع المتصدّع، بل هي أّول اعتراض على اهتراء البنيان الاجتماعي، وتفسّخ الّنظام الأخلاقي"[3] ، ثّم انتقلت المقامات نقلة نوعّية في العصر الحديث، فاتّخذت قالباً جديداً ، واصطبغت بصبغة عصرّية، واتّجهت وجهة أخرى، ولكن "السّمة العاّمة التي مّيزت المقامات في جميع العصور ، هي سمة الّنقد والّثورة وكشف العيوب الإنسانّية والاجتماعّية، ووضع البديل لها في بعض الأحيان"[4]. فالكاتبة شكّلت من مقاماتها ثورة على عادات مجـ تمعّية وإنسانّية، وموروثات سّيئة، ونقد صريح واضح في أكثر مقاماتها، وهذا ما سيتم توضيحه فيما بعد.

وقد جاءت المقامة في مجموعتها القصصّية على شكل قصّة قصيرة أو أقصوصة في بعض الأحيان، اعتمدت في أغلب أحداثها على الخيال، معتمدة على راوٍ، وبطل محوري، وشخصّيات هامشّية، أغلبها شخصّيات خيالّية وهمّية غير حقيقّية، كما هو الحال في المقامات القديمة، ودليل ذلك مقامات (الهمذانّي)، فقد كان يعتمد على راوٍ خارجي هو (عيسى بن هشام)، وبطل محوريّ هو (أبو الفتح الأسكندري).

استخدمت الكاتبة في مجموعتها بعض التّقنيات الروائّية مثل: (الّسود، التّداعي، والّرسائل)، بلغة ذات دلالات متعددة، قصيرة متوترة حيناً، سردّية إخبارّية حيناً آخر. بشخصيات متعددة، وبلغة شعرية في الغالب، وجمل مكثّفة، وسرد قصير معبر في نفس الوقت، كما أنها استثمرت اللغة

[1] الطّراونة، سليمان، (1991). **مقامات المحال**، بيروت: مؤسسة رام.

[2] غرايبة، هاشم، (1998).**المقامة الرمليـّة** عّمان وبيروت: المؤسسة العربيـّة.

[3] كاظم، نادر، (2003)**بحث في أنماط التّلقي لمقامات الهمذاني في النّقد العربي الحديث**، ط1، بيروت: دار المشرق، ص338.

[4] نور عوض، يوسف، (1979). **فن المقامات بين المشرق والمغرب**، بيروت: دار القلم، ص137.

الصّوفية في كثير من مقاماتها وقصصها، التي حضرت مفرداتها بكثافة في المجموعة القصصية، ومن هذه المفردات: (الصفاء، الاعتكاف، الوجد، الزهد، الشوق، وغيرها).

كما جاءت شخصيات المجموعة شخصيات مركّبة، تتعدد أمزجتها وهواياتها وطبيعتها، وتختلف أيضاً خلفياتها الثقافية والاجتماعية؛ مما يؤدي إلى غنى هذه الشخصيات وتنوعها الثقافي ومخزونها الفكري.

تنطلق الكاتبة في هجومها على عادات المجتمع وتقاليده من رؤية مفادها أنّ الذي يدفع ثمن هذه العادات هو المجتمع نفسه، الذي خسر أرواحاً كثيرة بسبب عادات اجتماعّية عفى عليها الزمن، هدفها الوحيد هو إظهار رجولة مفرطة، عبر إرث لم نستطع التخلص منه. وقد عّبرت الكاتبة عن هذه الظاهرة بقصة داخل المجموعة القصصية أسمتها (مآتم الرصاص)، حيث تتكون القصة من ثلاثة أجزاء يحمل كل جزء منها عنواناً فرعياً خاصاً بها: المأتم الأول (رسالة عاجلة)، والمأتم الثاني (حليمة المجنونة)، والمأتم الثالث (حالة خاصة).

تعالج هذه القصص الثلاث حالات من القتل الخطأ برصاص طائش غير مقصود في مناسبات الأعراس والأفراح، حيث تتحول هذه الأجواء من الفرح والسرور إلى الحزن والمآتم. عالجت الكاتبة هذه الظاهرة من خلال هذه القصص وكأنها اعتبرت هذه القصص حملة توعية ولكن على شكل قصة، موضحة أثر هذه العادات ووقعها على الأسر التي أصيب أبناؤها بهذه العيارات النارية، وحزنها الشديد على ُمصابيها. ولعلّ أوضح مثل على ذلك قصة (رسالة عاجلة) التي جاءت على شكل رسالة موجهة للدكتور "جورج آرثر" تروي قصّة الطفل "فيصل" ابن الثلاثة

عشر عاماَ، الذي يولد بعين مبصرة واحدة، ويعجز الطب عن إرجاع الأخرى المعطوبة من الرصاص، كما في هذا الّنص المليء بالمفارقة:

"**وأصبح فيصل أعمى!!!! لم تأته الرصاصة من يد عدو، ولا داهمته في حرب ظالمة، ولكنّها أتته من يد أبيه، وفي حفل زفاف أخيه الأكبر والوحيد، فخضّب أبيض الزفاف بأحمر دماء فيصل، وكانت عينه الوحيدة قربان ذلك العرس الدامي، وكأن الفرح لا يكتمل إلا إذا أريقت فيه دماء الأبرياء**"[1].

في هذا المأتم يفقد صبيٌّ رسام عينه السليمة الوحيدة، إلى جانب تلك المفقودة منذ الولادة، فيصل أعمى بفعل تهّور والده ويا للمفارقة!! فالكاتبة تثير عواطف القارئ من خلال تجسيد مصيبته، حيث ولد بعين سليمة واحدة والأخرى معطوبة، ولكن العادات السيئة أبت إلّا أن تفقده هذه العين الجميلة، التي أحّبت الرسم، والتي كان يرى من خلالها لوحاته الجميلة، وفجأة أصبحت مظلمة معطوبة لا فائدة منها.

وفي قصتها "المأتم الثاني" (حليمة المجنونة) تجسّد الرؤية نفسها التي تتضمن مأساة أخرى، قصّة حليمة المجنونة، التي كانت أجمل نساء القرية وأكثرهنّ عقلاً واتزاناً، والتي أنجبت (سعداً) بعد طول انتظار، وكانت تطوقه بالحلي الزرقاء والحجب خوفاً عليه من الحسد، لكن فرحها لم يكتمل بسبب العاد ات والتقاليد الاجتماعّية المدّمرة لإنسانية الإنسان، فسرعان ما فجعت الأم بموت صغيرها إثر تعرضـه لرصاصة طائشة اغتالت ولدها وفرحتها في آن. تصّور القصّة الأم المفجوعة حليمة بقولها:

---

[1]شعلان، سناء كامل، (2006). **مجموعة قصصية بعنوان (مقامات الاحتراق)**، قطر: نادي الجسرة الثقافي، ص33.

**"ولزمت البيت معه سعيدة راضية، لكن معتكفها ما كان ليعصم ابنها سعد من الموت، فقد تسلّلت رصاصة غادرة في حمّى عرس، أطلقها أرعن بلا حذر ليكّرس بصورة وحشية طقوس موروثة للأفراح، فتحوّل العرس إلى مأتم، واغتال فرحة أم سعد، فرصاصته الغادرة أبت إلا أن تحرق قلب أمّ أضناها الانتظار"[1].**

ويمكن أن نستشف رؤية الكاتبة من خلال تجسيدها لصور الضحايا، ضحايا طقوس موروثة تتمثل في بطولات وهمّية وعنجهّيات مجتمعّية تقلب الأفراح إلى أتراح، وتظل مسئولة عن هدر دماء الأطفال، بله قلع عيونهم التي تحرم من رؤية المستقبل.

في المأتم الثالث (حالة خاصة) يختلف عن المأتمين السابقين، إذ يقابلنا هنا مأتم مركب، فهنا نواجه عرساً دموياً مثلث الضحايا، (عمران) يقتل سهواً العريس (كايد)، شقيق جاسر وتوأمه، وعمران القاتل سهواً الذي لم يطق جاسر أن يراه حّياً يرزق، سحب سلاحه هو الآخر فأرداه قتيلاً مع سبق الإصرار، ثمَّ جاسر الذي حكم عليه بالإعدام. طلقة طائشة تودي بثلاثة أرواح والسبب الرئيسي هو الموروث الخاطئ للأفراح والمناسبات. وهكذا تتجلى رؤية القاصة معبرةً عن رفضها:

**"كم كرهت السلاح والموت!!! وقاطعت أنا وأخي كايد أي عرس يسمح فيه بإطلاق العيارات النارية، فما يليق بنا نحن المثقفين، كما لا يليق بأيّ مواطن صالح! أنرضى بسلوك لا أعده إلا همجياً. لكن عمران فاجأنا برصاصته التي كانت حجراً سُحب من بناء عظيم، فدكّه على أهله".[2]**

---

[1] **مقامات الاحتراق**، ص37، ص38.

[2] **مقامات الاحتراق**، ص42.

بناءً على ما سبق في التّعرّف على أسماء شخصّيات القصص، يبدو لنا أنّ مسألة اختيار الاسم عند الكاتبة لم تكن مسألة عشوائّية أو اعتباطية، بل كانت الكاتبة على درجة كبيرة من الوعي والتّفكير في وضع اسم للشخصّية في القصّة، ونلحظ أنّ أسماء شخوصها منسجمةً مع مضمون الـقصّة، ومتوافقة مع سلوك الشخصّية في الحدث القصصي. فلو تتبعنا سيمياء اسم "فيصل" في قصة (مآتم الرصاص، المأتم الأول) لوجدنا الكثير من الدلالات التي يحملها هذا الاسم في باطنه، فاسم "فيصل" يدل على "الحاكم أو القاضي بين الحق والباطل"[1]، وهو الحاكم القاضي الذي يفصل بين الأمور، ولعل الكاتبة اختارت هذا الاسم لتجعل لنا الحكم والإنصاف في هذه القضية، قضية الطفل "فيصل" المحروم من عينه التي أطفئت بسبب رصاصة طائشة تغتال نور عينه المبصرة في مناسبة "عرس" أو فرح، فتمنحنا بواسطة هذا الاسم (فيصل) السيف القاطع بالحكم على هذه العادات المورثة.

اسم "حليمة" في قصّة (مآتم الرصاص، المأتم الثاني) لاريب أنه يدل على "التّأّني والسّكون عند غضب أو مكروه مع قدرة وقّوة"2 ، ويدلّ أيضاً على الإنسانة الصبورة، والمتأّنية، والمتحّملة، وهذه المعاني لا تبعد عن مضمون الـقصّة، فهناك توافق بين هذه الإيحاءات ومدى ترابطها مع السّياق العام للقصّة؛ بما يحمل هذا الاسم من دلالات تساعد في فهم واستشعار مضمون القصة.

واسم "حليمة" يدل أيضاً على الأّم الصّبورة التي فقدت ابنها جّراء عمل إنسانّي متهّور وطائش، ويبدو أنّ الكاتبة لم تختر هذا الاسم صدفة؛ فمن خلال هذا الاسم تفسح لنا المجال للنظر إلى مصاب "حليمة" بعين الّرحمة والشّفقة على فقدها لابنها الذي انتظرته طويلاً "سعد"، حتى هذا

---

[1]**المعجم الوسيط** مادة فَصل.

[2]**المعجم الوسيط**، مادة حلم.

الاسم لم يخلُ من بـُعد سيميائّي جسّدته الكاتبة في اختيارها، فهو يحمل في معناه البهجة، والانشراح، والسّرور، والسّعادة التي أدخلها هذا الطفل على حياة أبويه بعد طول انتظار، ولكن سرعان ما انقلب السعد إلى نحس؛ بسبب عيار ناري طائش انقلبت حياة أمه "حليمة" من امرأة كانت أجمل نساء القرية وأكثرهن عقلاً واتزاناً وخلقاً، إلى مجنونة تجوب القرية ليل نهار بحثاً عن طفلها.

يقابلنا في قصة (مآتم الرصاص، المأتم الثالث) جريمة ثلاثية الأبعاد من خلال سيميائية أسمائها التي وضعتها الكاتبة بشكل متقن، فمن خلال أحداث القصة نرى أن رصاصة واحدة أودت بحياة ثلاثة أشخاص، كان أحدهم طُعماً لقتل اثنين بعده، فبرزت لدينا سيميائية الأسماء في اسمه (كايد) الذي يجسّد معنى المكيدة، فبقتله فُتح المجال للثأر. أمّا اسم (جاسر) الذي يعني الشّجاع، المقدام، الذي لم يحتمل مقتل أخيه فثأر له وحكم عليه على أثر ذلك بالإعدام، (وعمران) في النّهاية، لعل الكاتبة تقصد من هذا الاسم مصدراً للعمارة وليس للخراب، ولكّنه كسر التّوقّع هو الآخر بسبب ثقافة الجهل، فقام بإنهاء حياة (كايد، وجاسر) الأخوين، بسبب طلقة رصاص طائشة، فالأسماء في هذه المآتم الثلاثة، تناسبت مع مضمون القصص تناسباً منسجماً مع الحدث القصصّي، في حين شذّ اسم عمران ليفعل عكس اسمه، نتيجة موروث اجتماعي يختلط فيه الحابل بالنابل!!

## الفصل الرّابع: الرؤية السردّية:

- المبحث الأّول: السّرد في اللغة وفي المصطلح.
- المبحث الثاني: مفهوم الرؤية السردّية.
- المبحث الثالث: الرؤية السردّية في قصص شعلان دراسة تطبيقّية.

# الفصل الرابع

## المبحث الأول

## السّرد في اللّغة والمصطلح

### السّرد في اللّغة:

السرد لغةً تتابع يمضي على نسق واحد. جاء في لسان العرب "السرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض متتابعاً.سرَد الحديث ونحوه يسرُده سرداً، إذا تابعه وفلان سرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له،وفي صفة كلامه (صلى الله عليه وسلم): لم يكن يسرُد الحديث سرداً، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه ... وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه، ومنه الحديث: كان يسرد الصوم سرداً "[1].

وللسرد معنى آخر، "والسّرد: اسم جامع للدّروع وسائر الحلق، وما أشبهها من عمل الحلق، وسمِّي سَرْداً لأنه يُسْرَدُ فيثقب طرفاً كل حلقة بالمسمار، فذلك الحَلَق المِسْرَد"[2].

وفي المعجم الوسيط جاءالسّردمن الأصل اللّغوي للكلمة، يقال: "سَرَدَ: الشيء. سرداً: ثقبه. وهو تقدمةُ شيءٍ على شيءٍ، تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض متتابعاً والشيءُ : تابعه ورواه. ويقال: سَرَدَ الحديث: أتى به على ولاء جيد السياق"[3].

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**،مادة سرد. وينظر أيضا: تاج اللغة وصحاح العربيّة للجوهري، مادة سرد.

[2] لسان العرب، مادة سرد.

[3] **المعجم الوسيط**، مادة سرد.

ويتضح من استعراض مادة " سرد " أنً للسرد معاني ومفاهيم أخرى تدلُّ في مجملها على: التتابع والمهارة في النسيج، وسبك الحديث وتزويقه. ومن الضّروري الإشارة إلى بعض المفردات والمصطلحات التي تلتقي بالمعنى مع كلمة "سرد" كـ القص، والّرواية، والحكي.

## السّرد في المصطلح:

لا شكَّ أنّ تعّدد الاتّجاهات، وكثرة المناهج والنماذج النّقدية الحديثة، في ميدان النقد الروائي، وتحليل أساليب الخطاب السّردي، أدى إلى كثرة انتشار المصطلحات المعنّية بمفهوم السّرد، مما عّرضه لغير قليل من التدّاخل والاضطّراب.

وعلى الرغم من ذلك التدّاخل إلا أنّ بعض الّدراسات التي تناولت موضوع السّرد قد أجمعت على وجود أركان أساسّية ثلاثة للسرد هي: الّراوي، والمروي، والمروي له. وعلاقة هذه الأركان والمكونات علاقة تبادلّية واتّحادّية، أي من الصعوبة فصل كل مكّون على حدة، إذ لا يكتمل السّرد إلّا بوجود هذه الأركان الثلاثة[1].

**الراوي**:"هو الصوت الخفّي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه"[2]، إّنه" أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص، قناع من الأقنعة العديدة التي يستتر وراءها الروائي لتقديم عمله إذ يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصّيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، فهو الشّخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقّية أم متخيلة،وهو

---

[1] انظر: إبراهيم، عبد الله، (1992). **السردية العربية: (بحث في البنية السردية للموروث الخطابي العربي)**، ط1، بيروت: الدار البيضاء، ص22.

[2] إبراهيم،عبد الله، (1992). **المتخيل السردي، (مقاربات نقدية في التنّاص والرؤى والدلالة)**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت: الدار البيضاء، ص61.

مسؤولٌ أيضًا عما ينتظم المروي من مستويات فنية: كالحذف، والاسترجاع، والاستباق، والرسائل، والمذكرات، والتداعيات"[1].

**المروي:**هو "كلّ ما يصدر عن الرّاوي، وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطّرها فضاء من الزّمان والمكان"[2]. فيأخذ على عاتقه رواية عدد من المواقف والأحداث التي تقع في عالم معّين.ويمثّلالمرويثانيطرففيالعملّيةالسّرديّةفهويصدرمنالّر اويُموّجهاً نحوالمرويله (المتلقي)،ولايمكنلعمليةالسردأنتقومبدونهفهوجوهرالّسردوبغيته.

**المروي له:**"وهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي، سواء أكان اسمًا متعيّنا ضمن البنية السردية، أم كائنًا مجهولاً "[3]. إذن فالمروي له هو الشّخص الذي يوجّه له السّود داخل الّنص القصصي، ووسيلة يستخدمها المؤلّف الضّمنّي لإبلاغ القارئ الحقيقّي كيفّية قيامه بدوره، بوصفه قارئاً ضمنياً، ويعدّ (المروي) أحد أهم الوسائط بين القارئ والمؤلّف[4].

## مفهوم السرد ونشأته:

وجد "السرد" منذ وجود البشرية، ولكنه لم يكن معروفاً بمعناه الخاص الذي عرف في وقتنا الحالي، فقد ظهر "السرد"في العصر الحديث،"إذ يعود إلى سنة (1918) على يدبوريس إيخنباوم (Boris Eikhenbaum1959-1886)في مقالة له بعنوان (كيف صيغَ معطف غوغول)"[5]، إلا

[1] قاسم، سيزا أحمد، (1974). **بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ.** ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص131 وانظر: السرديّة العربيّة، ص11-12.

[2] **السّرديّة العربيّة**، ص12.

[3] **السردية العربية**، ص20.

[4] انظر: ثامر، فاضل (1992). **الصّوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبّي)**. ط1 بغداد: دار الشؤون الثقافيّة، ص130-131، وانظر: رويلي، ميجان، وبازعي، سعد، (2000). **دليل النّاقد الأدبي**. ط2، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص191-192.

[5] ستار، ناهضة، (2003). **بنية السرد في القصص الصوفي، (المكونات، الوظائف، التقنيات)**. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، ص63.

أنه لم يستخدم كمصطلح نقدي حديث حتى أعلنه"تزفيتانتودوروف(?-1939 TzvetanTodorov)أول مرة سنة (1969)"[1].

يعتبر السرد، سواء أكان ثقافياً أو دينياً أو ساسياً أو تاريخياً أو أدبياً ،صورة طبق الأصل عن مجتمعه وثقافته وتاريخه وعاداته وتقاليده، فالسرد هو الأداة أو الوسيلة التي يستخدمها الجميع للتعبير عن أنفسهم وعن غيرهم. والسرد عموماً يشير إلى كل ما يمكن أن يؤدَّى قصّاً، سواء أكانت الأداة المستخدمة لتمثيله لفظّية أم غير لفظّية، إّنه نوع من السلوك الإنساني توصل بواسطته الكائنات البشرّية ضروباً معينة من الرسائل، وقد تتنوع صيغ السرد على نحو غير عادي إذ يمكن أن يروى شفاهاً ، أو مكتوباً، أو دون أداة لفظّية عبر الإيماء والصّور وغيرها[2].

من هنا رأى رولان بارت (R. Barthes1915-1980) أنَّ أنواع السرد في العالم لا حصر لها، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أم متحركة؛ مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من كل هذه المواد، فالسرد حاضٌر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، واللوحة، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة. كما أّن للسرد حضوره في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة"[3].

يتناول هذا الغرّيف حالة التعدد السردي التي يشهدها الأدب وفقً ا لمتغيرات العالم الذي نعيشه خاصة مع هيمنة عنصر الصورة، سواء المتحركة أم الثابتة، وأثره على اللغة المكتوبة

---

[1] **دليل الناقد الأدبي**. ص103.

[2] انظر: بارت، رولان،(1992). **التحليل البنيوي للسرد**، (ترجمة: حسن بحراوي، وبشير القمري، وعبد الحميد عقار) **ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي**، ط1، المغرب: منشورات اتحاد الكتاب، ص9.

[3] انظر: **التحليل البنيوي للسرد**، ص9.

والمنطوقة، وبهذا يمكن أن نستخلص أن السرد علم شامل لجميع المجالات الأدبية وغيرها والركن الأساسي للتواصل البشري، فلكل شعب سرده ولكل جماعة بشرّية سردها الخاص.فبهذا لا يوجد أي شعب بدون سرد، فالسرد غالباً جهد جماعي من قبل ذوي ثقافات مختلفة، وتجارب خاصة.

وعلىهذاالأساسالتّنوعيفيمفهومالسرد،تطورمفهومالسردفيالعصرالحديث،واهتمتالمعاجمالنّقديّةالحديثةبتعريفه،حتى إنّ نقاد الرواية ودارسيها لميتفقواعلىوضعتعريفواحدله، ولعل من أبرز هذه التعريفات: ما يركز على تعريفه من خلال تحديد مهّمة الراوي : "وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي"[1].

أي أنها الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق راوٍ (سارد) يبثها إلى المتلقي، لغايات تعليمية أو سردية. ومن هذا المنطلق يمكن القول إن سارد الرواية شخصية خيالّية من صنع المؤلف، وهو الذي يوجهها.

ويعّرف السرد أيضاً بأنّه: "العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي (الراوي) وينتج عن ذلك النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب)القصصي والحكاية (أي الملفوظ القصصي)"[2] .فالقصة أو الرواية باعتبارها محكياً أو مروياً يجب أن تمر عبر القناة التالية:

الرّاوي ← القصّة ← المروي له

---

[1] تودوروف، تزفيتان، (1982). **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس،** (ترجمة: إبراهيم الخطيب)، ط1، الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص153.

[2] المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل، (1986). **مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً،** ط1، بغداد: دار الشؤون العامة، ص77.

فالسَّرد هو "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[1].

وعّرف السرد أيضاً بأنّه"الطريقة التي يختارها القاص أو حتى المبدع الشعبّي (الحكواتي)، ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن "هو نسيج الكلام ولكن في صورة الحكي"[2].

وهذه الطريقة من السرد كانت شائعة في ما مضى، فقد استخدم القاص الشعبي هذه الطريقة من السرد سابقاً في المقاهي وحلقات العلم والمساجد، وكانت تلق استحساناً وشهرةً بين الناس آنذاك.

ولقد عُرّف السّرد أيضاً بأنّه "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[3]. وقريب من هذا تعريف الناقد "جيرار جينيت"(Gerard Genette1930-2001)للسرد:بأنه: "عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالّية، بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة"[4].

من هنا يتضح للدارس أنّ اللغة، سواء كانت منطوقةً أممكتوبةً ، هي اللبنة الأساسية في السرد، وبوساطتها تتوالى الأحداث بشكل منظم في العملّية السردية. وهذا ما تؤكّد عليه جميع التعريفات التي سقناها لعلم السرد إذ تتلاقى في تأكيد المعنى نفسه، وهو التتابع وحسن نسج المتكلم

---

[1] لحميداني، حميد، (2000). **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. ط3، بيروت: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ص45.

[2] مرتاض، عبد الملك، (1993). **ألف ليلة وليلة، (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد)**. ط1، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ص84 .

[3] إسماعيل، عز الدين، (1976). **الأدب وفنونه**، ط6، القاهرة: دار الفكر العربي، ص187.

[4] جينيت، جيرار، (1992). **طرائق تحليل السرد الأدبي، (ترجمة: بنعيسيبوحمالة)**، ط1، المغرب: منشورات إتحاد كتاب المغرب، ص71.

لكلامه، فالسرد ينقل الأحداث والمواقف من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية تجعل القارئ يتخيلها بل ويعيشها وكأنه يراها بالعين المجردة.

هكذا إذن ينهض السرد على دعامتين أساسيتين:

**أولاهما:** احتواؤه على قصة ما، تضم أحداثاً معينةً.

**وثانيتهما:** تعيينه الطريقة التي تُحكَى بها تلك القصة. وتُسمَّى هذه الطريقة "سرداً"، ذلك أن قصةً واحدةً قد تُحكَى بطرقٍ متعددةٍ؛ ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي[1].

وعلى هذا الأساس يمكن فهم السّرد الأدبي بوصفه توالياً لأحداث تخييلّية، تتمثل لفظاً عبر نص له خصوصيته اللّغوية المميّزة، وهذا ما يستدعي – بالضرورة– وجود سارد يتكفل بإرسال رسالة ما من مرسل إلى متلقٍ، ويشير السرد عمومًا إلى كل ما يمكن أن يؤدّي قَصّاً.

[1] انظر: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص45.

# المبحث الثاني

## مفهوم الرؤية السردية ونشأتها

### الرؤية السردية:

للرؤية السردية تسميات متعددة ومن هذه التسميات:وجهة النظر ،والرؤية،والمنظور السردي، والبؤرة،وحصر المجال،والمنظور ،والتّبئير ، والموقع[1].

وقد استخدمت هذه المصطلحات في مجال النقد الأدبي، وعُرف بعضها في مجالات مختلفة، كالفنون التشكيلية، والهندسة، وغيرها[*].

وتركز هذه المصطلحات في معظمها، رغم بعض الفروقات البسيطة العائدة إلى اختلاف مجالات استخدامها، وتعدد خلفياتها المعرفّية، على الراوي الذي يقدم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعيناً برؤية ما تعبر عن موقفه تجاه تلك العناصر الفنّية، وهو أيضاً الذي يأخذ على

---

[1] انظر: يقطين، سعيد، (1993). **تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)**، ط2، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص284

[*] قد يكون سبب اختلاف المصطلحات ناشئاً عن اختلاف الترجمات، أو اختلاف المجالات العلمية أو الثقافية:

التبئير:" أصل استعمال كلمة التبئير في الفيزياء، ومعناها جعل حزمة ضوئية تلتقي في نقطة معينة "، السماوي، أحمد، (2002). **فن السرد في قصص طه حسين**. تونس: كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ط1، ص209.

والتبئير في النقد الأدبي:" تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية أو راوياً ". **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص46.

والتبئير أيضا هو حصر المجال وهو الموقع " الذي يسمح في مفهومه الفني بانفتاح النص الروائي على المحيط الاجتماعي والثقافي "، العيد، يمنى. الراوي_الموقع_الشكل، ص33.

المنظور:" مصطلح مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم "، قاسم، سيزا، (1985). **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، ط1، بيروت: دار التنوير، ص16.

والمنظور في النقد الأدبي: هو رؤية إدراكية للمادة القصصية من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية، تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة وزاويتها.

زاوية الرؤية:" له أساسه النظري في علم الهندسة "، العيد، يمنى، (1990). **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط1، بيروت: دار الفرابي، ص16.

عاتقه سرد الحوادث، ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، سواء أكانت حقيقّية أم متخيلة[1].

من هنا فإّنه من خلال الّراوي تتحّدد (رؤيته) إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفّية التي من خلالها تبلغ أحداث القصّة إلى المتلقي[2].

**والرؤية هي:** "وجهة النظر( أو وجهات) النظر، التي تُقدم من خلالها المواقف والأحداث المروّية"[3]، والرؤية بتعبير آخر هي: "الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها"[4].

أّما زاوية الرؤية فهي:" تلك النقطة الخيالية التي يرصد منها العالم القصصي المتضمن في القصة، ويمكن تحديد معالم هذه النقطة الخيالية عن طريق ثلاثة عوامل:

1- الموقع الذي تقبع فيه.
2- الجهة.
3- المسافة التي تفصل بينها وبين عالم الشخصيات من ناحية، وبينها وبين المؤلف من ناحية أخرى"[5].

ونستخلص مما سبق أّن الرؤية السردّية هي: الموقع الخيالي الذي يصنعه المؤلف داخل النص، والموقع الذي يقف فيه الراوي ليرى منه إلى ما يُرى، فالراوي قد يتعدد في القصة، وقد

---

[1] انظر: إبراهيم، عبدالله، (1988). **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص162، وانظر: إبراهيم، عبدالله، (1990). **المتخيل السردي**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص119.

[2] انظر: **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السّرد، التبئير)**، ص284.

[3] برنس، جيرالد، (2003). **قاموس السّرديات. (ترجمة: السيد إمام)**، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص210.

[4] قاسم، سيزا أحمد، (1985). **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**. ط1، بيروت: دار التنوير، ص158.

[5] الكردي، عبد الرحيم، (1996). **الراوي والنص القصصي**، ط2، القاهرة: دار النشر للجامعات، ص19.

يتنوع، حسب الصورة التي يخلقها له المؤلف في القصّة، فهذه التقنية يستخدمها القاص كستار فني لهوقناع خلف شخصياته؛ ليروي أحداث القصة على ألسنة الرواة فتتناوب الشخصيات على السرد.

ومن ثمَّفالراوي قطعاً غير المؤلف، وغير الشخصية، بل هو الموقع، وهو الأداة التي يستخدمها القاص، يخلقها على صورة إنسان أو أي شيء له مقدرة سردية، فقد يكون الراوي شخصية دكتور، أو مدّرس، أو طفل، أو يتقمص شخصية الحيوانات، أو صورة حقيقية لإنسان يحكي سيرته الذاتية، أو أب يربي وينصح أبناءه.

ولكّنالراوي هو الذي يمسك بكل لعبة القصّيو ُسْتخدم كتقنّية لعرض الأحداث السردية، كما يستخدمه القاص في تقديم عالم مصور في ذاكرته، يسقطه على قصته بوساطة اللغة المنطوقة أو المكتوبة.

## مفهوم الراوي وتعّدد وجهات النظر:

إنّ مفهوم الّراوي مفهوم له تجذّره منذ العصر القديم، حيث استخدم أداة للتفريق بين الأنواع الأدبية أي بين (الملحمة والدراما)، وقد اختلف التعامل في العصر الحديث مع مفهوم الراوي، فلم يبق مجرد أداة للتفريق بين الأنواع الأدبّية وإنما كيفّية تدخله في لعبة السرد، هذا ما أدى في النهاية إلى تطور مفهوم الراوي تطوًرا كبيًرا، وأصبح البحث في هذا الموضوع له مساحة أكبر. ونعرض هنا بعض آراء النقاد وتصنيفاتهم لوجهات النظر.

لقد ألمَّ "يقطين(في كتابه "تحليل الخطاب الروائي)بآراء النقاد وتصنيفاتهم لوجهات النظر، وبدأ بالنقاد الذين كان لهم الفضل في استحداث هذا المفهوم وتشخيص أهميته وفتح الطريق لكل

من سيأتي من الباحثين والمحللين. ورأى أن هذا المفهوم وليد النقد الأنجلو – أمريكي في بدايات هذا القرن مستحدثه الروائي هنري جيمس (Henry james1843–1916)الذي رأى أنّ الراوي الحديث يجب عليه أن يتخلى عن السلطة التي ورثها عن أساليب القصص القديمة، ويجب عليه أن ينزع عنه سلطان المعرفة الذي يدّعيه، ويتحّول إلى مجرد وعاء أو إطار أو زاوية أو مرآة، ويؤكد أنّ القصّة يجب أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف[1].

والمتمّعن في رأي الناقد "جيمس" يلاحظ استنكاره للأسلوب التقليدي (الكلاسيكي) في القصة والرواية، حيث أكّد أن القصّة يجب أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف، عن طريق إسقاط المؤلف داخل شخصيات القصة، وهذا يتطلب تعدد الرواة في القصة الواحدة؛ مما يؤدي غالباً إلى تعدد وجهات النظر حول القصة الواحدة، وكسر جمود القصة التقليدية التي لم تعد مشّوقة للقارئ. فتعدد الرواة وتناوبهم على عملية السرد أدّى إلى خلق شكل متميز للقصة والرواية على المستوى الفني والروائي، ولا يُ قصد هنا بالتعدد أي الكثرة؛ فبإمكان راوٍ واحد أن يكون همزة وصل بين المقاطع السردية والحكائّية من حيث زاوية الرؤية.

ويذهب يقطين إلى أنّ "هنري جيمس" هو الذي أشاع دراسة الّراوي على نطاق واسع، ومنحه المكانة الجديرة به، فجيمس فتح الباب لمن جاء بعده لدراسة الراوي وزاوية الرؤية، التي نالت اهتماماً، وأصبحت أكثردوراناً على ألسنة النقاد في ذلك الوقت، كما أن جيمس رأى أن الراوي الحديث يجب عليه أن يتخلى عن السلطة التي ورثها عن أساليب القص القديمة، وهو الراوي الذي يدَّعي العلم بكل شيء[2].

---

[1] انظر: **تحليل الخطاب الروائي**، ص27، وانظر: الكردي، عبدالرحيم، الراوي والنص القصصي، ص32.

[2]**تحليل الخطاب الروائي**، ص31–32.

ويبدو أنبيرسيلوبوك(Percy lubbock1879–1965)" قد تشرب الأفكار النقدية التي طرحها "جيمس" ثّم قدّم إضافات جديدة رآها ضرورية لمفهوم زاوية الرؤية في الّنص السردي."[1].

"لقد تجاوز لوبوك أفكار جيمس ليصل إلى مفهوم الصيغة السردية "فمزج بين مسألة الراوي والصيغ السردية، فالراوي، في نظره، قد يروي القصة كما يراها مواجهاً بذلك القارئ الذي يصغي إليه، وقد يروي الراوي، قصةً بشكل مفعم بالحيوية، حيث تتحرك شخصيات الحكاية من خلال مشاهد حّية، وقد يضعف سلطان الراوي ويستدعي القارئ من المشهد ليرى المؤلف مجرداً أمامه، وهكذا يستمر في نقاشه متحدثاً عن الّراوي العليم حيث تكون وجهة النظر أو المنظور هي وجهة نظر الراوي، أما في الأسلوب الدرامي فتقدم القصّة نفسها، وفي المخبر عن نفسه تستقر وجهة النظر، ويكون مجال النظر محدداً بدقة كاملة"[2].

وتحدث "لوبوك" عن طريقة أخرى في السرد لم يتحّدث عنها "جيمس" من قبل لكنه استخدمها في قصصه، وهذه الطريقة "تعتمد على أّن القصّة تحكى كما لو كانت مروية على لسان إحدى شخصياتها، لكنها في الحقيقة تروى عن طريق ضمير الغائب، في الوقت الذي يتفاعل القارئ معها و يندمج في أحداثها"[3].

"ويمكن استنتاج وجهات النظر الّتي استحدثها "لوبوك" على الشكل التالي:

1. التقديم البانورامي: الراوي مطلق المعرفة.
2. التقديم المشهدي: الراوي غائب والأحداث تقدم مباشرة للمتلقي.

---

[1]لوبوك، بيرسي، (1972). **صنعة الرواية**، (ترجمة وتحقيق عبد الستار جواد)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ص145.
[2]**صنعة الرواية**، ص225.
[3]الكردي، عبد الرحيم، **الراوي**والنص القصصي، ص33.

3. في اللوحات: تتركز الأحداث إما على ذهن الراوي أو على إحدى الشخصيات"[1].

وعلى الرغم من محاولة " لوبوك " تناول السرد بحلّة جديدة، إلّا أنه بقي في التّصوّر نفسه الذي قدّمه جيمس، ولم يضف إليه شيئاً يذكر أو يعتدُّ به.

وبعد ذلك جاء فريدمان(Friedman1946-?)ملخصاً للآراء السابقة حول "الرؤية"، ومستوعباً لآراء سابقيه، واقترح تصوّره في كتابه (وجهة النظر في الرواية: تطوّر المفهوم النقدي) ليقدم لنا تصنيفاً لوجهات النظر أكثر وضوحاً وتنظيماً، يمكن عرض هذا التصنيف على النحو الآتي:

1. **المعرفةالمطلقة للراوي:** وهو الراوي الذي يمتلك حرّيّة الحركة والتنقل في كلّ مكان وزمان في عوالم شخصياته الفنّية. وهنا نجد أنفسنا أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودةوغير المراقبة[2].
2. **المعرفة المحايدة:** الراوي هنا لا يتدخل مباشرة في الأحداث، ويلخصها ويحللها بعد حدوثها، ويروي الأحداث بضمير الغائب وبشكل حيادي[3].

---

[1] **تحليل الخطاب الروائي**، ص286.

[2] انظر: **تحليل الخطاب الروائي**، ص286، وانظر: خالد عبدالله، عدنان، (1986). **النقد التطبيقي التحليلي**. ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص86-87 .

[3] انظر: **تحليل الخطاب الروائي**، ص286، وانظر: إبراهيم، عبد الله، (1988). **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**. ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص164.

3. **الأنا الشاهد:** تكمن هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم (أنا)، وهو يشهد الأحداث ولا يعلق عليها أو يتدخل فيها أو يحللها؛ حيث الراوي مختلف عن الشخص وتصل الأحداث عبر الراوي نفسه[1].
4. **الأنا المشارك:** وهو الراوي المشارك في أحداث المتن السردي، مع بقّية الشخصيات،والراوي هنا شخصّية محورّية[2].
5. **المعرفة المتعددة:** "يوجد هنا أكثر من راوٍ، والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات"[3].
6. **المعرفة الأحادية:** عكس الوجهة الخامسة نجد هنا حضوراً للراوي لكنه يركز على شخصية مركزيةوثابتة نرى القصة من خلالها[4].
7. **النمط الدرامي:** وهو أسلوب الكاتب في عرض أحداث الّنص السردي عرضاً درامياً ،وهنا لا يقدم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها[5].
8. **الكاميرا:** وهو أسلوب سينمائي يكون فيه السارد عارضاً لمشاهد من الحياة من دون تدخل، فهو بمثابة عدسة (كاميرا) تصور ما التقطته عيناه، تتميز بنقل شريحة عن حياة الشخصيات دون اختيار أوتنظيم[6].

وقد قّدم الناقد الفرنسي جان بويون(؟-J.Pouillon1958) في كتابه (الزمن والرواية)اختزالاً لما أسماه بـ"**الرؤيات**" إذ لخصها في ثلاث رؤيات، وهي:

---

[1] انظر: **تحليل الخطاب الروائي**، ص287.

[2] انظر: **تحليل الخطاب الروائي**، ص287، وانظر: عيد، يمنى، (1990). **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط1، بيروت: دار الفرابي، ص100.

[3]**تحليل الخطاب الروائي**، ص287.

[4] انظر: **تحليل الخطاب الروائي**، ص287.

[5] انظر: **تحليل الخطاب الروائي**، ص287، وانظر: **النقد التطبيقي التحليلي**: ص86-87.

[6] انظر، **تحليل الخطاب الروائي**، ص286، وانظر:**البناء الفني في الرواية العربيّة في العراق**، ص180-181.

1. **الرؤية من الخلف:** الراوي العالم بكل شيء في عالم الرواية، وهو يحول بين القّراء والعالم الروائي، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريهم هو إياه، ولا يعلمون إلا ما يريدهم أن يعلموه.
2. **الرؤية مع:** الراوي الذي لايعلم إلا ما تعلمه الشخصيات، أو هو الذي لايتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية.
3. **الرؤية من الخارج:** الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصّيات[1].

ويستعيد تودوروف تصنيف جانبويون**للرؤيات** مع إدخال تعديلات طفيفة، والجدير بالذكر أنّ تودوروف اعتبر مجموعة زوايا الرؤية السردية مجرد مظاهر للحكي، واعتبر جهات الحكي هي الطريقة التي بوساطتها تُدرك القصة عن طريق الراوي في علاقته بالمتلقي، وأن قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلّا من خلال الّراوي[2].

## الّراوي حسب تصنيفات تودوروف:

1. **الراوي <* الشخصية، عند بويون (الرؤية من الخلف):** الراوي هنا يعلم أكثر مما تعلم الشخصية بحد ذاتها، إّنه يرى ما يجري خلف الجدران، ويرى ما يدور في دماغ بطله، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، فهو مطلق المعرفة. وهذه الصيغة تنطبق على السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان.

---

[1] انظر، **تحليل الخطاب الروائي**، ص289-290.

*<: تعني أكبر. =: تعني يساوي. >: تعني: أصغر.

[2] انظر: **تحليل الخطاب الّروائي**، ص290.

2.**الراوي = الشخصية، عند بوين (الرؤية مع):** تكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائيّة، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية، ويمكن القيام بالسرد هنا بواسطة ضمير المتكلم المفرد، أو ضمير الغائب، والراوي في هذا النوع إّما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة. وهذا الشكلالأخير أصبح أكثرانتشاراً في الأ عمال الروائّية والقصصّية وخاصة في العصر الحديث.

3.**الراوي > الشخصية، عند بوين (الرؤية من الخارج):** معرفة الراوي هنا ضئيلة، فهو يعرف أقل مما تعرف أي شخصية في القصّة، وقد يصف لنا ما يراه ويسمعه، فالراوي هنا يعتمد كثيراً على الوصف الخارجي والحوار، وهذا النوع لم يتم استخدامه إلا في القرن العشرين[1].

ونلاحظ بعد استقراء هذه التصنيفات التي قام بها "تودوروف" بأنه أضاف لمسات طفيفة، ساعدت في توضيح هذه الّرؤيات.

ولعل اختلاف هذه الآراء في موضوعالرؤية السردية، قد أسهم في تطويره عند الغربيين، بل إنها كرست في استعماله وحفّزت الّذقاد إلى المضّي قدمًا في دراسة الّنصوص السّردّية وتحليلها، كما لفتت الأنظار إلى أهمية الراوي في الّنص السردي، وعلاقته بالشخصية، تلك العلاقة تتفاوت حسب وضع الّراوي ودرجة سيطرته على السرد.

---

[1] انظر: تودوروف، تزفيتان، **مقولات السرد الأدبي.** ص58–60، وانظر: يقطين، **تحليل الخطاب الروائي.** ص293، وانظر: لحمداني، حميد، **بنية النص السردي.** ص47–48.

وبالنظر في آراء النّقاد المعروضة فإنّ الرؤية السردية تنتظمفي أربعة أقسام:

1.**الرؤية الخارجية:** وهي الرؤية التي يظهر فيها الراوي العليم بكل شيء، وهذا الأسلوب يعتمد على استخدام الضمير (هو)، وهذا الراوي يستطيع الوصول إلى جميع المشاهد، ويعرف ما يدور داخل مكنون الشخصيات ورغباتها.

2.**الرؤية الداخلية:** وهي الرؤية التي يظهر فيها الراوي المشارك (الشاهد) محدود المعرفة، ولا يفصح عن أية معلومات حتى تتوصل إليها الشخصية نفسها، وهذا النوع من الرؤية ينفتح على جميع الضمائر؛ لأنه يتبادل معرفة المعلومات مع الشخصيات.

3.**الرؤية الثنائيّة:** وهي الرؤية"الناتجة عن امتزاج الرؤيتين الخارجية والداخلية"[1]، كما يجتمع فيها راويان اثنان هما الراوي بالضمير (أنا) والراوي بالضمير (هو).

4.**الرؤية المتعددة:** وهي الرؤية "التي تتنوع فيها الرؤى وتختلط وتتشابك فيتلون بها السرد"[2].

ويطلق تودوروف على الرؤية المتعددة "الرؤية المجسمة أي التي نتابع فيها الحدث مرويًا من قبل شخصيات متعددة مما يمكّننا من تكوين صورة شاملة ومتكاملة عنه. وهي الرؤية التي يتعدد فيها الحدث بتعدد الرواة كلٌّ يروي عن نفسه بنفسه مخالفاً من حيث وجهة النظر لما يرويه الآخرون، وهو ما يسمى بالرواية داخل الرواية"[3].

---

[1] **المتخيل السردي**، ص119.

[2] المتخيل السردي، ص119.

[3] يوسف، آمنة، (1997). **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ط1، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، ص36 .

وبذلك يربط تودوروف ما بين الرؤية المتعددة والرؤية المجسمة  معتبراً أنّهما كلٌ واحد تمتازان بتعدد الشخصيات وتعدّد الأحداث، وهكذا تبرز أهمية وضرورة الوقوف عند الرؤية بحد ذاتها، بوصفها وجهة النظر البصرّية والفكرّية والجمالّية، التي تقدم إلى المتلقي عالًما فنًيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى.

## المبحث الثالث

## الرؤية السّردية فيقصص شعلان دراسة تطبيقيّة:

عند دراسة الرّؤية السّرديّة لا بدَّ من الالتفات إلى الرّاوي وموقعه، فموقع الرّاوي بالنسبة للأحداث عامل رئيس من عوامل تجسيد الرّؤيا التي يراد إيصالها للمتلّقي،فبذلك يعدّ الرّاوي العنصر الرئيس في الفنّ القصصيّ، فلا تكون القصّة إلّا به: سواء روى مباشرة بلسانه في نصّ القصّة، أم من خلال شخوص قصّته، وهو في الحالتين تقنّية إلزاميّة في الهندسة القصصّية. فالكاتب يختفي خلف الرّاوي الذي يشكّل أداة وظيفّية لها دلالتها[1]، فقد يفضّل الاختفاء التّام، أو المشارك، أو الحيادي،ويُبنى على كلّ نوع من هذه الأنواع بين الظهور والتّخفي، موقع من الأحداث والشّخصّيات في القصّة وموقف منها.

ويُذكر في هذا السّياق أنّ من يحدد شروط اختيار هذه التّقنّية (الرّؤية السّرديّة) دون غيرها، هي الغاية التي يهدف إليها المؤلّف عبر الرّاوي، وهذه الغاية لا بدّ أن تكون طموحة، أي تعبّر عن تجاوز معيّن لما هو كائن، أو تعبر عمّا هو في إمكان الكاتب[2]، فموقع الرّاوي ورؤيته بشكل أو بآخر يعود للمؤلّف؛ لأنّنا من بداية النّص إلى نهايته نصغي إلى صوت وهميّ ينقل لنا ما يراه، وما يقوله وما يسمعه، كما ينقل لنا ما يريده وما يخشاه وما يذكره، "فالمؤلّف المجّرد يخلق، والرّاوي يبلّغ"[3]. فالرّؤية السّرديّة تعدّ أحد مداخل قراءة القصّة، وسبر أغوارها، وتنم عن فلسفة الكاتب، وزاوية رؤيته لمكونات نصّه.

---

[1] انظر: **الرّاوي: الموقع الشّكل**، ص10.

[2] انظر: **بنية النص السردي**، ص46.

[3] العمامي، محمّد نجيب، (2001). **الرّاوي في السّرد العربي رواية الثمانينات**. تونس: دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع- صفاقص، ص11.

ويمكن الإشارة هنا إلى أنّ الرّ ؤية السّردّية تأتي أكثر وضوحاً في القصّة القصيرة وبطريقة أكثر تحديداً منها في القصّةوالرّواية؛ لأن القصّة القصيرة تستمدّ جزءاً من جوهرها عبر التقاط الموقف المأزوم ونقله بطريقة سريعة وفنّية، فـ" القصّة القصيرة المحكمة هي سلسلة من المشاهد الموصوفة، التي تنشأ خلالها حالة مسّببة تتطلّب شخصيّة حاسمة ذات صفة مسيطرة، تحاول أن تحلّ نوعاً من المشكلة من خلال بعض الأحداث، التي ترى أنّها الأفضل لتحقيق الغرض"[1].

ومن الجدير بالذّكر أنّ الرّاوي يدخل في صلب الحديث عن الرؤية السّردّية، ولا سّيما أنّ "الرّواة يختلفون في أشكال الحضور وكيفّياته. فمنهم من يجهد النّفس ليكون حضوره في ملفوظه علنياً صريحاً؛ فيتدخّل باستمرار مفسراً ومقوماً ومتأّملاً، ومنهم من يُؤثر التّخفّي والتّنكّر".[2]

ويمكن التّعرف على رؤية المؤلف من خلال الرّاوي في قصص شعلان من جانبين:

**الأوّل:** هو موقع الرّاوي الذي يقبع فيه؛ أي زاوية الرؤية التي يرى أشخاصه انطلاقاً منها.

**الثّاني:** علاقة الرّاوي بالقصّة؛ من حيث صلته المعرفّية بالأحداث والشّخصّيات التي تدور في القصّة.

وقد تبلورت معرفة الرّواة في قصص شعلان، قياساً لمعرفة الشّخصّيات، عبر رؤيات متنوعة، محققة بذلك تنوعاً ولّد في المتلقّي أسئلة عدّة حول الغاية من ذلك، وآثارها على مجموعاتها القصصّية.

[1] ثورنلي، ولسن، (1992). **كتابة القصّة القصيرة**. (ترجمة: مانع حمّاد الجهني)، ط1السعوديّة، جدّة، النّادي الأدبي الثقافي، ص20.
[2] **الرّاوي في السّرد العربي المعاصر**، ص21.

وسوف نحاول في هذا الفصل التّعرف على زاوية الرؤية لدى الكاتبة، وأنواع الرّؤى (الرّاوي)، من خلال الاستشهاد ببعض قصص الكاتبة. ونختار قصّة **(صانع الأحلام)** داخل مجموعة الكاتبة القصصّية**(مذكرات رضيعة)**، حيث يقول الرّاوي:

**"على الرّغم من أنّه صانع الأحلام، وأعظم حالمي القرن العشرين إلا أنّه يكره هذا الحلم، الذي يشلّ لحظاته، ويتداعى أمامه ألماً يضاف إلى الألم الذي يشعر به، ولا يدرك معناه أو يفهم سببه. حبيبته ريم هي الشيء الجميل في هذا الحلم، يفتح ذراعيه لها، يدعوها بابتسامته العريضة الغارقة في ملامحه الشّاميّة الهادئة إلى أن تودّع لحظات الفراق في حضن حنانه، تكاد تفعل، لكنّها تبتعد، وتبتعد، ويبقى صوته معلّقاً في الفراغ، وهو يصرخ بصوت مكتوم: (ريم...لا تبتعدي ريم، احذري...ريم أين أنتِ؟).**

**لم يكن قد رآها منذ زمن طويل، هي وحيدته الجميلة بين ثلاثة ذكور، كانت زهرة بيته قبل أن تتزوّج زياد الملّا، وترحل معه إلى لبنان، وتستقر معه هناك، وتهبه طفلين رائعين، احترق شوقاً لهذا اللقاء، فهو لقاء بعد فراق طويل، هو جاء من أمريكا مع زوجته، وهي جاءت من لبنان على وعد الأفراح، أطلّت من ا لبعيد بابتسامتها الطفولّية السّاحرة، رأى فيها طفلته الصّغيرة التي كانت تركض نحوه، فتح ذراعيه لها، كانت على بعد خطوتين منه عندما جاء الموت على شكل انفجار مرعب، هزّ المكان، وأطاح بزجاج قاعة الاستقبال في فندق (جراند حياة) عمّان حيث ينزل"[1].**

---

[1]**مذكرات رضيعة**، ص9-10.

إنّ المسافة التي تفصل هذا الرّاوي عن الشّخصّيات، هي التي أتاحت له فرصة رؤية العالم القصصي كلّه في القصّة التي يقدمها؛ نظراً لأنّ موقعه يكون في زاوية خارجّية تبعد عن الشخصّيات القصصّية، وهذا الموقع جعله على معرفة بكل ما يدور في القصة، سواء أكان موضوع هذه المعرفة داخل الشخصيات أم خارجها،لكونه يتحدّث باسم الشخصيات وتُعرف آراؤها من خلاله، كما إّنه يعلم مصائر الشخصّيات وحقيقة أفعالها[1] . فيلاحظ أنّ الرّاوي في القصّة عليم بكلّ شيء عن شخصّياته (الرّاوي العليم) ، فيعرف شخصّية مصطفى العقّاد – وهي الشخصّية المحورّية – وعلاقته بابنته الوحيدة (ريم) التي أحبّها بجنون، حيث عزمت على السّفر مع زوجها (زياد الملّا)، لتستقر معه هناك، لكن القدر فاجأهما بهذه النتيجة المأساوّية.

تتّسع رؤية الرّاوي وعلمه التّام بكلّ مجريات الأحداث التي دارت بين شخصّيات القصّة، فهي رؤية شاملة ذات بُعد واسع، استطاع من خلالها الرّاوي الإشارة إلى المكانة المرموقة التي كان يحظى بها (العقّاد) كقوله: (وأعظم حالمي القرن العشرين). فالرّاوي قدّم سرده بموضوعّية كلّية، عارفاً بما يجول في نفوس شخصّياته، وكيفّية تفكيرها، عن طريق راوٍ خارجي عليم مسيطر على السّرد. ففي هذا الضّرب من السّرد يكون الرّاوي عالماً بكلّ شيء فيما يخصّ شخصّياته حتى أفكارها السّردية فيقوم بعرضها للقارئ بعلمّية تاّمة[2].

ويكشف الرّاوي عن الحالة النّفسّية للشّخصّية (العقّاد)، كقوله: (أّنه يكره هذا الحلم)، وأيضاً عندما ودّع ابنته عند السّفر وهو يصرخ بصوت مكتوم: (ريم لا تبتعدي، احذري، ريم أين أنتِ؟)، فالرّاوي قدّم لنا هذه الأوصاف الدّاخلية للشخصّية، واسمعنا صوتها الباطني، حيث كان من

---

[1] انظر: ألبيريس، ر.م، (1982). **تاريخ الّرواية الحديثة**. (ترجمة: جورج سالم). ط2، بيروت: منشورات عويدات، ص133.

[2] انظر: تودوروف، تزفيتان، (1982). **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**. (ترجمة: إبراهيم الخطيب)، ط1، الّرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص189.

المستحيل معرفة ما يدور داخل الشّخصيّة من غير هذا الموقع والزاوية للرّاوي، فثّمة سمات نفسّية لا يمكن أن يوحي بها النّص، إلّا من خلال الرّاوي العليم.

ومن الملاحظ أيضاً أ نّ الرّاوي يختصر الزّمن في قوله: (كانت زهرة بيته قبل أن تتزوّج زياد، وترحل معه إلى لبنان، وتستقر معه هناك، وتهبه طفلين رائعين)، ولا يفصّل بالتّعريف بالمكان، فاكتفى هنا فقط بذكر البلد (لبنان)، ويستعجل أيضاً في الكشف عن الحدث الرئيس للمتلقّي، قبل أن تعرفه الشخصّية نفسها، كما في حادثة التّفجيرات التي حدثت في عّمان، التي حالت دون اللقاء بين الأب وابنته.

نلاحظ في المقطع السّرديّ التالي، أنّ هيمنة الرّاوي العليم وسيطرته على السّرد تتراجع، فيقوم بوصف الأحداث بواسطة (عين الكاميرا)، وهنا الرّاوي ينقل ما أمامه بأمانة دون تعليق على ما يحدث، بل يترك للقارئ بأن يستنتج ما يشاء ويقتصر دوره على النّقل، والسّرد هنا يقدّم سمات الشّخصّية الخارجّية فقط، من غير الالتفات إلى صفات الشّخصّية من الدّاخل[1]، حيث يقول الرّاوي:

"**عندما جاء الموت على شكل انفجار مرعب، هزّ المكان، وأطاح بزجاج قاعة الاستقبال في فندق (جراند حياة) عّمان حيث ينزل. في لحظة غدا المكان جزءاً من الجحيم، الجثث في كلّ مكان، والحبيبة ريم غدت جثّة هامدة لا روح فيها، ومع صوت الجلبة أسلم نفسه لغيبوبة قد تنقذه من آلامه الرّهيبة، ونسي كلّ شيء، لكنّ الجلبة ازدادت، والصوت تعالى، كانت أصواتاً**

---

[1] انظر: بوث، واين، (1994). **بلاغة الفن القصصي**. (ترجمة: أحمد عرادات، وعلي الغامدي)، الرياض: منشورات جامعة الملك سعود، ص23.

**تطلب الأكسجين، وتصدر تعليمات سريعة لإنقاذه، أفواه كثيرة لفظت اسمه، فتذكّر أنّه مصطفى العقّاد، صانع الأحلام، صانع أجمل حلمين حلم (الرّسالة) وحلم (عمر المختار أسد الصّحراء)"[1].**

يختلف حضور الرّاوي عين الكاميرا، في المثال السابق،فنجد الرّاوي (الكاميرا) في القصة، يتداخل في الصّوت مع الرّاوي شموليّ المعرفة، من حيث كشفه للعواطف والأفكار، ولكن مهّمة الرّاوي عين الكاميرا كانت مقتصرة على تقديم الأحداث، فمن خلال المقطع السّودي السّابق يسلّط الرّاوي (الكاميرا) الضوء على شخصّيات معّينة، وكأّنه في مكان ما داخل القصّة، حيث يقوم الرّاوي بتسليط عدسته على الشّخصّيات الرئيسّية في القصّة من الخارج، ووصف ما يشاهده أمامه فقط، "والواقع إنّ الرؤية الخارجّية المحض (الكاميرا)، أي التي تكتفي بوصف أفعال، لنا أن ندركها دون أن يصاحب ذلك أيّ تأويل وأي تدخّل من فكر البطل (الفاعل)"[2].

وقد ابتعد الرّاوي عين الكاميرا، تاركاً بذلك المجال للرّاوي شمولي المعرفة ليكشف سمة معّينة، حيث يكون تدخّله بحذر شديد وواعٍ، ولعلّ تدخّل الرّاوي العليم في هذه المقاطع السّردّية، ومنها: (نسي كلّ شيء)، وأيضاً جملة (تذكّر أّنه مصطفى العقّاد، صانع الأحلام)؛ لوصف الحالة النّفسّية للشّخصّية من الدّاخل، وما تعاني منه، فضلاً عن وصف الجو الذي توجد فيه الشّخصّيات؛ وأيضاً لربط الحبكة؛ لكي لا تفقد القصّة جاذبيتها بالوصف الخارجي المفرط،وكأن الرّاوي يريد أن يشاركه (المروي له) المعرفة التي لا تدركها الشّخصّيات فيكشف جانًبا من الشخصّية له، ليُثير فيه شفقة وتعاطفًا، دون أن يتدخّل أو يبوح بمشاعره الخاصة، فالرّاوي العليم يمنح الرؤية السّردّية وظائف جديدة تتعلّق بالمعرفة الكلّية، التي تجعله عالماً بأفكار الشّخصّيات، وما يدور في أذهانها

[1] **مذكرات رضيعة**، ص10.

[2] تودوروف، تزفيتان، (1990)**الشّعريّة**. (ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة)، المغرب: دار توبقال، ص23.

من توجّسات وأفكار، متعدّياً على ما يمكن أن يعلمه الرّاوي الشاهد (الكاميرا)؛ ليدخل في دائرة عالم الأسرار.

على الرّغم من هيمنة سلطة الرّاوي في أحداث القصّة، إلّا أنّه سمح لبعض الشّخصّيات بأداء وجهة نظرها ولكن بنسبة ضئيلة، ومثال ذلك عندما أُدخل إلى المستشفى، وبدأ الكادر الطّبّي بمعاينته، إذ تتولى الشّخصّيات التّصريح بالمعلومات، وما مرّت به من أحداث، على لسان الشّخصّيات:

"**(هو في حالة خطيرة) يقول أحد الأطّباء.**

**(أتظنّه سينجو) يسأل ممرض بقلق بادٍ.**

**(مسكين لقد ماتت ابنته على الفور) تقول ممرضة بأسًى**"[1]

اختفى صوت الرّاوي هنا؛ ليفسح المجال للشّخصّيات أن تعّبر عن رؤاها، لعرض أمر يخصّها أو الكشف عنه[2]، فالرّاوي هنا قليل العلم بما يدور في نفوس شخصّياته، مع ملاحظة تقدّم الشّخصّية وتوليها زمام الحكي، من دون أنْ نلمح قدرة الرّاوي على الكشف عن بواطن شخصّياته أو التوّغل في أعماقها النفسّية، فمن خلال هذه الشّخصّيات استطعنا التّعرف على حالة (العقّاد) الصّحّية، بوساطة الإخبار الذي جرى على لسان الشّخصّيات.

---

[1] **مذكّرات رضيعة**، ص11.

[2] انظر: **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، ص103.

في المقطع السّردي اللاحق لا نجد الرّاوي العليم يحافظ على حياديّته، وإنّما يعود إلى هيمنته وسيطرته على السّرد، وقد اتّضحت معاودة الهيمنة عندما بدأ الرّاوي بسرد المونولوج الدّاخلي لشخصيّة (العقّاد)، يقول الرّاوي:

"**يسود صمت رهيب، فيقرّر أنّه لن ينجو من الموت، يكاد يبتسم هازئاً من الجبن والجبناء، بل ومن الموت، لكن إصابته البالغة تمنعه من ذلك، يشعر ببرد يحاصر جسده شبه العاري المستسلم لمبضع الأطباء، ولعشرات الأجهزة الطّبيّة، ذلك الأكسجين الذي يعطى له يهبه شعوراً رائعاً، شعوراً بالحياة مثلاً، ليته يستطيع أن يتحرّك من مكانه، ليته يمتلك قوّة عظيمة تجعله قادراً على اصطياد أولئك المجرمين الذين حوّلوا أرضه إلى جهنّم، وقتلوا الأبرياء**"[1].

يمسك الرّاوي العليم من جديد مهمّة سرد الأحداث سرداً تفصيلياً، ويسبر لنا أغوار الشّخصيّات أحياناً، ويبحث في المسببات؛ليرسم لنا الحالة الصّحّية والنّفسيّة التي يعاني منها (العقّاد) في مرضه، وفقده لعائلته. ويمكننا أن نلحظ أيضاً سلطة الرّاوي على مجريات السّرد؛ حيث لم يسند المعلومات إلى أي شخص، وإنّما أسندها إلى ذاته ولم يخبرنا من أين حصل على كلّ هذه التفصيلات، لذا فهو يحافظ على الرّاوي العليم الشّمولي في القصّة، الذي ينظر إلى الأحداث من مكان خارج القصّة نفسها. "وحقيقة أنّ هذا الرّاوي يمتلك موضعاً خارج عالم القصّة، مما يجعل من السّهل علينا أن نتقبّل ما لا يمكننا تقبله في الحياة الواقعيّة"[2].

ومن الجدير بالذّكر أنّصياغةالقصّة جاءتمنخلالالراوي،فثمةسرد (تقديمالراويالتّصويري) وثّمةعرض

---

[1]**مذكرات رضيعة**، ص11.

[2]مانفريد، يان، (2011). **علم السرد مدخل إلى نظرية السرد**. (ترجمة: أماني أبو رحمة)، دمشق: دار نينوى، ص26.

(حوارالشخصياتالمشهدي)،معملاحظةأّنالسّردوالعرضَيردانبنسبمتفاوتةفيالّنصوصالسّابقة،ففيقصّة (صانع

الأحلام)، ثّمةكلامللشخصياتيوجّههالّراوي،ولايتركللشخصياتفرصةلتبادلالحوار،فقدطغىالسّردعلىالعرض، وذلكبسببهيمنةالّرويالخارجيالذيُسيطرعلىالّرواةالآخرينالذينيقدمونالقصّة. وقام الّراوي بالتّركيز على الحدث بالّدرجة الأولى، بلغة بسيطة، معّبرة، مشّوقة في الوقت ذاته؛ لأّنه يروي أحداث قصّة واقعّية حدثت في إحدى فنادق عّمان.

ولّما كان حضور الّراوي العليم (الخارجي) طاغياً في القص، فقد واصل وظيفته في كونه المعّرف الأول بالشخصّية، بذكر بعض سماتها الظاهرّية والخارجية كشخصّية (العقّاد) وبعض الّشخصّيات الهامشّية، وظلّمشاركاً مع المؤلّف في ذلك، مع التّنويه أّن صوت المؤلّف يختلف عن صوت الّراوي؛ فالمؤلّف يقطع السّرد ليصف الّشخصّية، أّما الّراوي فيقوم بوصف الّشخصّية من خلال السّرد. أيضاً من مهاّمه، كشف العلاقة التي تربط الّشخصيات التي يجهلها القارئ نفسه، كعلاقة العقّاد بابنته والشخصّيات الأخرى، ومثال ذلك قول الّراوي: (هي وحيدته الجميلة بين ثلاثة ذكور). وقام كذلك بالكشف عن أفكار الّشخصّيات وعواطفها المضمرة، ففي القصّة يكشف الّراوي عّما يدور في ذهن (العقّاد) اتجاه زوجته: (فيحمل حزنها الموّزع بين البكاء والخشوع)، وهي فكرة مضمرة لم يعرفها الآخرون، سوى الّراوي الذي كشفها وربطها بسلوك الشخصّية فيما بعد. وقام أيضاً بدور المحلّل النفسي في سلوك الّشخصّية (العقّاد)، وربطها بأسباب معّينة دفعت الّشخصّية لتصّرف معّين، ودليل ذلك عندما كشف لنا الّراوي عن أمنية (العقّاد) الباطنّية التي لم نسمعها نحن،وهي أن يشفى من جراحه وأن يصحو من غيبوبته؛ ليقوم بإخراج مجموعة من الأفلام إضافة إلى أفلامه السّابقة، مثل:(وا معتصماه، ومحّمد الفاتح، والإمام الحسين)، فاختيار هذه الأمثلة من

العناوين لأفلامه حسب ما أخبر به الرّاوي؛ جاء للتأكيد على أنّ الحروب الصليبّية كانت نوعاً من الإرهاب الّديني، فذلك يكشف عن سمة نفسية استأصلها الّراوي من باطن شخصّيته.

ومما يذكر أيضاً للّراوي (الكاميرا)، كونه يعّد معّرفاً بالشّخصّية وسماتها التي لا تُربط بدور معّين، وأيضاً يعمل على استحضار الّراوي الشمولي المعرفة عندما تقتضي الحاجة حضوره، بحيث يتداخل الّراويان، للكشف عن صفات لا يستطيع الّراوي (الكاميرا) كشفها. إضافة إلى ذلك دوره الأساسّي في ترتيب الأحداث وفقاً لزمنها المنطقّي. وأخيراً يقع على عاتقه نقل الحوار بين الشّخصّيات من خلال استخدام الفعل (قال).

ومن الأمثلة أيضاً على الرؤية السّردّية عند الكاتبة في قصّتها (صوت الصّمت)، في مجموعتها القصصّية الموسومة بـ(مقامات الاحتراق)، حيث يقول الّراوي:

"**من الميزات المفترضة التي يعّدها ساكنو أسطح المنازل من الفقراء للأعشاش التي يعيشون فيها، وتسمى بيوتاً، أنّها تشرف على الأحياء، فتراها من علٍ، حيث تُرى الأشياء من هناك على حقيقتها، فمن يرى من علٍ يرى الأمور كما هي، لا كما يعتقد، أو كما يفترض، وهذه مقولة تحتاج إلى نقاش، ولكن ما يعنيني من هذه المقولة أنّ من يرون من علٍ قد يعجزون كذلك عن رؤية جيرانهم من سكان الأسطح على حقيقتهم**"[1].

في بداية المقطع السّردي يُعرض الإيضاح من قبل شخص فوق وأعلى من كلّ الناس والأشياء في القصّة، إذ من الواضح أنّ الّراوي يعرف كلّ الحقائق، وله القدرة على اختراق الجدران، والتّنقل بين سطوح المنازل، من غير أن يسأله أحد من أين جاء بمعلوماته، ومن الملاحظ أيضاً أنّ

---

[1] **مقامات الاحتراق**، ص67.

الشّخصّيات مغّيبة من قبل الرّاوي حتى الآن، فيشرع الرّاوي بوصف المكان وصفاً تفصيلياً، فيصف المنازل التي شّبهها بالأعشاش، والأحياء الفقيرة التي أرهقها الفقر.

يريكنا الرّاوي فيما بعد بهذه الكلمات (ولكن ما يعنيني من هذه المقولة)، فيتسلّم مهّمة السّرد الرّاوي الدّاخلي، ونلاحظ حضوره من خلال إسناد الرّاوي شمولّي المعرفة الدورَ له بوساطة (الشّخصّية الرئيسّية)، ويتابع سرده بضمير المتكلّم، ويقول:

**"أنا شخصّياً اكتشفت في تلك الليلة أنني على الّرغم من فضولي الإنساني العجيب لم أَر فتحّية جارتي منذ عامين على الرغم من أنني احترفت مراقبة الجيران، سكان البيوت المتزاحمة حدّ التدافع في الحي، وحفظت عن ظهر قلب محتويات أسطحها من الخردة والقمامة والأحذية البالية والملابس القديمة وحبال نشر الملابس"[1].**

عندماي تقّمص الرّاوي الدّاخلي زمام الحكي في السّرد يروي الأحداث من وجهة نظره بضمير المتكلّم غالباً، فيكون شخصّية رئيسة في القصّة؛ بحيث تظهر الأحداث والشّخصّيات وكأّنها ظلال في العقل الباطن للّراوي (الشّخصّية). فالعالم القصصي يظهر بواسطة الرّاوي الدّاخلي، ويصبح جزءاً من تجربة ذاتّية تقّدم إلينا من خلاله، ومن هنا فإّن الأشياء تبدو ممتزجة بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات[2]، ولهذا فالّراوي يمزج نقل الأحداث بعواطفه الخاصّة وأفكاره.

ومن الملاحظ أّن الرّاو ي قام بتقديم الشّخصّية (فتحّية)، التي لم يرها منذ زمن تقديماً مبدئياً ، مع أّن الرّاوي يصرّح بأّنه يجيد فّن المراقبة مراقبة الجيران، الذين يسكنون البيوت المتزاحمة، وما تحتويه من خردة وقمامة وملابس بالية، فالّراوي ينظر إلى تلك البيوت نظرة متشائمة ودونّية.

---

[1] **مقامات الاحتراق**، ص67.

[2] انظر: **الكردي، الراوي والنص القصصي**، ص130.

الرّاوي في القصّة محدود المعرفة، قليل العلم بما يدور في نفوس شخصّياته، مع ملاحظة تقدّم الشخصّية (الرّاوي) وتولّيها زمام الحكي، إذ جاء السرد بضمير المتكلم (أنا) العائد على ( الشخصّية الرئيسّية)، يقوم عادة برواية قصّته[1]، الذي لم يصرّح باسمه، ليقصّ علينا ما جرى معه وجارته (فتحّية)، من دون أنْ نلمح قدرة الراوي على الكشف عن بواطن شخصياته أو التوغل في أعماقها النّفسّية، وإنّما بوصفها من الخارج، كشكلها، وهندامها، وفقرها، ودليل ذلك ما تخبر به الشّخصّية الرئيسّية (الرّاوي الّداخلي):

**" اعتدتُ على رؤيتها بسحنتها السّوداء القديمة، وقسماتها البارزة، وهيكلها العظمي المتدثّر بثوب أسود قديم، تذرع المكان ذهاباً وإياباً دون أن تنبس ببنت شفّة، حتى خلت أنها لا تراني، وقد راقني ذلك، فأنا باغي هدوء وخلوة، وهي ليست المرأة التي قد يطمح الرّجل إلى الحديث معها، فهي أقرب إلى طلل امرأة يخلو من رقّة أو أنوثة"**[2].

فنحن في هذا المقطع السّردي لا نعلم مِنَ المرأةِ إلّا اسمها؛ لأن الرّاوي لا يصف إلّا المظهر الخارجي لها، وكأننا أمام (كاميرا) تعرض لنا صورة لهذه المرأة، حيث لا يمكن لهذه (الكاميرا) الولوج إلى داخل الشّخصّية، وما تفكّر به.ومن الملاحظ أيضاً أنّ الرّاوي الدّاخلي كان مشاركًا في أحداث القصّة، فهو يقصّ ما شاهده بنفسه، ويتدخّل أحياناً في بعض مجريات القصّة.ويبرز لدينا أيضاً استطراد الرّاوي في ذكر مميزات ذاته ومنها (أّنه فضولي، ويحب الهدوء).

وفي النّهاية فإنّ الرّاوي يقدّم شخصّياته، سواء أكانت رئيسّية أم ثانوّية، في ظلّ دائرة ما يدركه من حيث ثقتنا بما يرويه؛ فنحن نثق بسرده أخباره؛ لأّنه شخصّية داخل الحدث، وينقل لنا ما

---

[1] انظر: **تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص94.

[2] **مقامات الاحتراق**، ص68.

يراه وما يسمعه، بعكس الرّاوي العليم، الذي يدخل إلى بواطن الشّخصّيات ويغوص بأفكارها وعواطفها من غير إذن، فهو شخصّية خارج عالم القصّة، يبتدعه المؤلّف لينقل إلينا الخبر، ولعلّ الرّاوي الدّاخلي أقرب إلينا. ويلاحظ أيضاً أنه ليس في (صوت الصمت) من يُقدِّم القصّة كاملة بهذه الرؤية الداخلية، ولكنّ الرّاوي الدّاخلي يظهر بعد أنْ يُقدّم القصّة راوٍ آخر(الرّاوي الخارجي العليم)، على اعتبار أنّ ما يرويه –الرّاوي الدّاخلي– متولّد عن الحدث الرئيس أو مُولِّد له، فالرّاوي الدّاخلي يعد من أحد المواقع التي استعملت في تقديم القصّة[1].

**ومن أهم سمات الرّاوي الدّاخلي بناء على ما سبق:**

1. المساعدة على كشف سمات الشخصية الدّاخلّية، من خلال استحضار الأحداث من الذاكرة، أو من خلال الأحلام التي تفكر فيها الشخصية، في توقعاتها واستنتاجاتها لأشياء ممكنة الوقوع[2].

2. يعطي انطباعاً واقعياً للقصّة، من خلال سماع صوت الشخصّيات المشاركة في الحدث مباشرة.

3. إنشاء حبكة من خلال ما يقدمه الرّاوي، فالرّاوي له حضور أساسي في عالم القصّ، علاوة على كونه طريقة في السّرد.

---

[1] انظر: فريدمان، وآلان وارن، (1977). **الرواية الحديثة المتباينة الوجوه شكلاً ووظيفة.** (ترجمة: محي الدين صبحي)، **مجلة الآداب الأجنبية**، ع2، 1977، ص11.

[2] انظر: همفري، روبرت، (1975). **تيار الوعي في الرواية الحديثة.** (ترجمة: محمود الرّبيعي)، القاهرة: دار المعارف، ص68.

ومن الأمثلة أيضاً على الرؤى السردّية التي استعملتها الكاتبة في مجموعاتها القصصّية، قصّة **(ابن زُريق لم يمتْ)**، في مجموعتها القصصّية **(تراتيل الماء)**، حيث يقول الرّاوي:

**"جلس بفخر متعال لا يناسب إخفاقاته المتكّررة التي كّبدته خسائر جسمّية بالتّرقيات وساعات عمل إضافّية مجّانّية حدّ تسلّخ إبطيه، وتعفّن أصابع قدميه في حذائه الرّسمّي العتيد، ولكن هذه هي لحظة الانتصار المنتظرة، رقّص رجلاً فوق رجل"[1].**

الرّاوي هنا صاحب شخصّية مهيمنة ومستقلّ ة عّما يحكي بضمير الغائب. فالكتابة بضمير الغائب أكثر الأشكال السّردّية تجذّراً في فنّ السّرد[2]، فضمير الغائب أكثر الضمائر شيوعاً، بل وأيسرها تلقياً من قبل المتلّقي[3] ، وباستعمال الرّاوي لهذا الضمير، يمكّنه من الاختفاء وراء النّص؛ لـ يقوم بمهّمة السّرد دون المشاركة في الأحداث.

قام الرّاوي في المقطع السّردي السّابق بوصف شخصّية مبهمة إلى الآن، فالقارئ المتمّعن يستشف أّنه رجل مخلص للعمل ومحب له، ومقبل عليه حتى إّنه خسر صحّته ومثال ذلك ما ورد في السّرد (تسلّخ إبطيه، وتعفّن أصابع قدميه). فالرّاوي هنا عليم، قام بتقديم أّولي للأحداث ووصف الشّخصّية من الّداخل والخارج، ونلاحظ بجلاء كيف أّن الرّاوي في هذا السّرد لا يشكّل جزءاً من مادته الحكائّية، بل مثّل شخصّية غريبة عن الّنص، فظلّ خارج القصّة، مستتراً بضمير الغائب، سارداً لأحداث قد وقعت لشخصية داخل العمل القصّصي معتمداً في ذلك على رؤية سارد عليم.

---

[1] شعلان، سناء، (2010) **مجموعة قصصيّة بعنوان (تراتيل الماء)**. عّمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ص53.

[2] انظر: بيتور، ميشال، (1989). **استعمال الضمائر في الرواية**. مجلة الثقافة الاجنبية ع1، السنة التاسعة، ص55.

[3] انظر: **في نظريّة الرّواية**، ص177.

في المقطع التالي يتلاشى حضور الرّاوي المهيمن في القصّة، ويبدأ بالذّوبان داخل الشّخصّيات، وتتسلّم هي مهمّة الحكي والسّرد، ويستعمل الرّاوي في ذلك الفعل (قال):"**قال بثقة فضفاضة تناسب ابتسامة شدقّية: (هذا هو الدّليل) رفع المدير حاجبيه ثّم قطّبهما دون مبالاة، وقال: (الدليل على ماذا؟)**

**قال باعتزاز من حلّق فوق سوامق الجبال ووطئ الغيوم بقدميه: (الدّليل عل أنّ ابن زريق لم يمت).**

**هزّ المدير رأسه، وطّوح كتفيه كناية عن أمر لم يفهمه الموظّف، وقال: (من هو ابن زريق هذا؟)**

- **(صاحب القصيدة العينّية الشّهيرة).**
- **(أيّ عينّية؟). سأل المدير بصبر فارغ وتقزّز.**"[1]

عمد الرّاويهنا إلى ترتيب الأحداث وبثّها للقارئ بشكل مرتب الأجزاء والمقاطع، مصوراً أفعال الشخصّيات وحركاتها تصويراً دقيقاً، حين عرض لنا ردّة فعل (المدير)، إثر سماعه نبأ (ابن زريق) الذي لم يفهم أمره للآن،فنقل الرّاوي صورة مرئية لشخصّية (الموظّف، والمدير)، وهو يطرق برأسه وقد بان على ملامحه فقدان الصّبر، فكان فعلاً بمثابة العين والأذن، اللتين سجلتا كلّ ما حدث من دون التدّخل في ذلك؛ كون الرّاوي مجرد (شاهد)، وليس عنصراً أساسياً في الـسّرد.

---

[1]**تراتيل الماء**، ص53-54.

ومن الجدير بالذّكر أنّ الرّاوي هنا ليس (داخلياً)، أي شخصّية مركزّية في السّرد، والذي يشكّل جزءاً من المادة المحكّية، ويقوم بعرض وقائعها[1] ، وإنّما يتحدّث الرّاوي هنا بلسان الشّخصّيات؛ ليسرد للمروي له ما جرى من الأحداث، ولكن مع وجود راوٍ آخر وكأّنه جالس مع شّخصّيات القصّة، ينقل لنا الحوار الدائر بينها في زاوية معّينة داخل عالم القصّة، فيقوم بوصف الشّخصّيات وهي تتبادل الحوار مثل (حلّق فوق سوامق الجبال، طّوح كتفيه كناية عن أمر لم يفهمه الموظّف، سأل المدير بصبر فارغ وتقزز)، وهذه الأوصاف لا نستطيع أن نتعّرف عليها إلا من خلال تدخّل الّراوي (الأنا الشاهد) الذي ينقل لنا الصورة المباشر والصّادقة عن الشّخصّيات، فهي "نوع من الوعي الكلّي الجماعي، أو هي الخالقة التي تبدع كلّ شيء، وهي (المؤلّف)، لذلك تحيط بالشخصّيات علماً من الّداخل والخارج معاً، ولا تمتزج بأّية واحدة منها، إّنها المؤلّف نفسه"[2].

ومما يبرز لدينا أيضاً أنّ هذا الّراوي بخلاف الّراوي البطل الذي احتل المركزّية في السرد (الموظّف)، فالّراوي (المشاهد) يحفل بدور هامشي وشخصّية ثانوّية ترافق الّبطل، وتنقل ما يقع أمام ناظريها من وقائع وأحداث في زمان ومكان يحّدده الّراوي، من دون أنْ تشارك فيها، فالراوي الشاهد إذن "هو راوٍ حاضر لكنه لا يتدخل، لا يحلل، إّنه يروي من الخارج، عن مسافة بينه وبين ما أوجز، يروي عنه"[3]، فكلام الشّخصّيات وتوزيع الحوار يقع على كاهل الّراوي (الشاهد)، مما يعطي للشخصّيات فرصة لتبادل الحوار.

ويرد أيضاً على لسان الشّخصّيات (الموظّف)، بعض من أبيات شعر ابن زريق البغدادي، الذي قال:

---

[1] انظر: خفاجي، أحمد رحيم، (2011). **المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث** . عّمان: مؤسسة دار الصّادق الثقافية، ص105.

[2] فضل، صلاح، (1980)**النّظريّة البنائيّة في النقد الأدبي**. ط2، بيروت: دار الأفاق الجديدة، ص431.

[3] **تقنيات السّرد الّروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص98.

**"لا تعذليــه فإنَّ العَــــذْلَ يولعُ ــهُقد قُلْـتِ حقـاً ولكـن ليس يَسْمَعـُ هُ**

**جاوزتِ في لَــومـه حـــدَّاً أضـــرَّ به من حـيث قدّرتِ أنَّ اللومَ ينفعـُ ـه**

**فاستعملي الرِّفق في تأنيبه بـــدلاً من لَومه فَهوَ مُضنى القلبِ موجعـُ ـه**

**وقال المدير باستهزاء بادٍ: وماذا قال أيضاً؟**

**قال:**

**وإن تنَــلْ أحـداً منّـا منّيتهُ فمـا الـذي بقضـاء الله نصنعـه"[1].**

ترد الأشعار هنا على لسان الشّخصّيات في النّص، بحيث تكون جزءاً من الحوار بين (الموظّف، والمدير)، اللذين صرّح بجنسيتهما الرّاوي وهما من جنسّية أمريكّية يعملان في شركة تأمين، حيث تأتي هذه الأشعار تعليقاً على حدث ما، ولعلّها إضافة من المؤلّف لتتضمن المغزى في التّوضيح لشخصّية (ابن زريق)، صاحب هذه الأبيات، وكيف أصبح حال المواطن العراقي بعد الاحتلال الأمريكي، فقد سُلبت جميع ممتلكاته، حتى كلمات شعره ادْعَوا أنّها مسروقة وملّفقة من شاعر أمريكي، فيصفه الموظّف بأّنه (مخادع ولص، وتاجر لعوب)، ودليل ذلك ما يقوله الموظّف:

**"قهقه الموظّف قهقهة مصنوعة بدقّة، وقال بل هو لص كبير، أراد أن يخدعنا، بل ويخدع كلّ الناس والتّاريخ والشعر الجميل وآلاف العصافير، وجعل من القصيدة التي أسمعتكَ**

---

[1] تراتيل الماء، ص54.

**مطلعها طريقة إلى ذلك، لقد أثبتت تحرّياتي السّوّية أنّه كان شاعراً مغموراً وعاشقاً لعوباً وتاجراً فاشلاً في بغداد، وقرر أن يخدع الجميع، ويستغلنا نحن الأمريكيين الطيبين"[1].**

يتّضح ممّا سبق أنّ الراوي يُقدّم الشخصيّات ويترك الأحداث تتحرّك أمامه بحياديّة، ولا يتدخّل في مجريات الأحداث إلّا عند الضّرورة، وذلك بغية الكشف عن غموضٍ في علاقة الشخصيّات وحوارها؛ بغرض ربط الحبكة وإثارة المتلقي.

فالّراوي (الشّاهد) في القصّة نراه يحضر ويغيب حسب ما تقتضيه أحداثها، دون ملاحظة أيّ مشاركة من الّراوي في الأحداث، بل كان بمثابة عدسة (الكاميرا) التي نقلت ما وقع، وسجلت ما حدث، كما هو من دون أي مداخلة من تحليل أو شرح من قبله، وكأنّ الأحداث قد وقعت للتّوّ أمام المتلّقي.

[1]**تراتيل الماء**، ص55.

## الفصل الخامس: الرّاوي وأثره في العناصر القصصيّة في قصص شعلان.

**أوّلاً: رؤية الكاتبة للزمان.**

**ثانياً: رؤية الكاتبة للمكان.**

**ثالثاً: الرّاوي والشّخصيّة.**

**رابعاً: الرّاوي والحدث.**

# الفصلالخامس

## الرّاوي وأثره في العناصر القصصية في قصص سناء شعلان:

### أولاً: رؤية الكاتبة للزّمان:

يعدُّ الزّمن عنصراً هاماً من العناصر التي تدخل في تحديد مفهوم القصّة القصيرة والتّمييز بينها وبين أجناس أدبّية أخرى تقع على حدودها أو تتوازى أو تتقابل معها. وللزمن أثر كبير في الفنون الأدبية أجمعها؛ وذلك لأن الزمن الأدبي زمن إنسانّي، فهو زمن التجارب والانفعالات زمن الحالة الشعورية التي تلازم المبدع، فهو ليس زمناً موضوعياً أو واقعياً، بل هو زمن ذاتّي ونسبّي من قاصّ لآخر[1].

ولعلّ من الواجب العلمي أن نستفسر عن الزمن الذي حدثت فيه الرّواية أو القصة؛ فقد يعود بنا الزّمن في بعض الأعمال الأدبية إلى الوراء؛ رغبة من الكاتب لإبراز العناصر السّردية ذات العلاقة بالمسرود، وأيضاً في إظهار المسرود له. فالزّمن شيء يصعب الإمساك به، ندركه بعقولنا ولكن لا نستطيع إدراكه بحواسنا.

ويعد "القصّ هو أكثر الأنواع الأدبّية التصاقاً بالزمن"[2]؛ إذ لا يمكن له أن يستغني عن الزمان بحال من الأحوال؛ ذلك أنّ علاقة "ا لقصّة بالزمن علاقة مزدوجة، فالقصّة تصاغ في داخل الزمن، والزمن يصاغفي داخل القصّة"[3]، وخلاصة ذلك أّنه "لا سرد بدون زمن، فمن المتعذر أن

---

[1] انظر: خفاجي، أحمد رحيم، (2011). **المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث** . عّمان: مؤسسة دار الصّادق الثقافية، ص338.

[2] قاسم، سيزا، (1984)**بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثيّة نجيب محفوظ)** الهيأة المصريّة العامة للكتاب، ص26.

[3] حمادة، أحمد عبد اللطيف، (1985). **الزمان والمكان في قصّة العهد القديم**. مجلة عالم الفكر، مج 16، ع3، 1985، ص65.

نعثر على سرد خال من الزمن، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"[1].

ويتمثّل رصد الزمن لقصص شعلان في تحليل مدّة السرد أو الأحداث، ويتم ذلك عن طريق "ضبط العلاقة الزمنّية التي تربط بين زمن الحكاية التي تقاس بالثواني، والدقائق، والسّاعات، والأّيام، والشّهور، وبين طول الّنص القصصّي، الذي يقاس بالأسطر، والصّفحات، والفقرات، والجمل"[2].

ويغلب على زمن قصص الكاتبة صفة ( تسريع السرد)، ويتم ذلك عن طريق حركة سردّية تسمى (الخلاصة)، أو المجمل، أو الإيجاز، أّياً كانت التسمّية فهي تعني السّود في بضع فقرات، أو بضع صفحات، لعدّة أيام، أو شهور، أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال[3].

ونتيجة لهذا يكون زمن القصّة أكبر بكثير من زمن الحكاية، فما يحدث في شهور وسنوات، أُجمل في عدّة سطور. وتمتاز الخلاصة بأّنها حركة زمنّية تهيمن بصورة أساسّية على صيغة السّارد العليم، الذي يرى الأحداث من الخارج، مجملاً لنا ما يراه مهّماً، وهذا موضوع دراستنا الرئيس[4].

إنّ تلخيص السّارد للأحداث  وإيجازها يأتي به السارد لتحقيق جملة من المنافع الّنصّية، والغايات السردية التي تخدم الّنص، ولعل أبرز تلك الوظائف هي المرور السريع على سنوات طوال

---

[1] بحراوي، حسن، (1990). **بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)**. ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص117.
[2] المرزوقي، سمير، (1986).**مدخل إلى نظريـّة القصّة تحليلاً وتطبيقاً** بغداد: دار الشؤون الثقافيـّة العامة، ص85.
[3] انظر: جينيت، جيرار، (1997). **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**. (ترجمة: محّمد معتصم وغيره)، ط2 الهيأة العامة للمطابع الأميريـّة، ص109.
[4] انظر: ناهضة، ستار، (2003). **بنية السرد في القصص الصّوفي (المكونات، والوظائف، والتقنيات)**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص228.

أو شهور عديدة في بضع أسطر أو فقرات، ولعل أوضح مثل على ذلك قصّة (مقام الحقائق)، في مجموعة شعلان القصصّية (مقامات الاحتراق)، حيث تختصر الأزمان بجملة واحدة، هكذا:

"**ضحّى بنصف عمره؛ ليصل إلى الحقيقة، وأنفق النصف الثاني؛ لينسى تلك الحقيقة**"[1].

في هذا السرد القصصّي القصير، نلاحظ محدودية حجم النص مقارنة بالزمان الذي يتضمنه في طّياته، إذ استطاع السارد في هذه الأسطر القليلة أنْ يـُجمل لنا حياة (رجل) لم تصرّح الكاتبة عن هويته، فالسارد لا يذكر لنا كيف ضّيع النصف الأول من عمره في البحث عن الحقيقة، وكيف أضاع النصف الآخر من عمره لينسى تلك الحقيقة، فحياة هذا الرجل اختـُصِرتْ في سطرين، إذ لا يهم الراوي ضياع النّصف الأول من العمر، بل كل ما يهمه حزنه على ضياع النّصف الثاني لينسى تلك الحقيقة.

ومن النماذج الأخرى التي يمكن أن نمثل بها هنا لتسريع الزّمن في قصّة (عينا خضر) من مجموعتها القصصّية (الهروب إلى آخر الدنيا):

"**في كلّ ليلة تحسّس**[2] **خضر بطني؛ ليطمئنّ على غرسته، ثّم يغفو وهو يحلم بطفل يولد في أرض محّررة، يغفو على الحرّية، ويستيقظ على مداعبة النّفوس العاشقة لأرضه المعطاءة، وعلى صوت مآذن القدس، وأخيراً تفدّق جسدي العاشق عن غرسنا الجميل، كانت كلّ العيون حولي، إلا عينك يا خضر، آه من القهر والموت، كلّ العيون تجتلي طفلك وتقبله، إلا عينيك يا**

---

[1] شعلان، سناء، **مقامات الاحتراق**، ص15.

[2] والصّحيح **يتحسّس**.

**خضر، فهما تستحّمان في غياهب الموت، وتقدمان محجريهما للدود والعفونة، كما قّدمت مكرهاً نورهما لعدو غاصب"[1].**

يمر الّراوي في خبره هذا مروراً سريعاً، مجتازاً بذلك كثيراً من الأحداث التي لم يُرِدْ لها أن تقع في دائرة الضوء، فنراه يختصر سنوات من حياة (خضر) دون التفصيل فيها؛ لأن ما يريد أن يصل إليه الراوي هو أّن خضر استشهد، وسرقت عيناه ليهودي يعاني من مشكلة في قرنّيتيه على أيدي الغاصبين، فمّر على أحداث ولادة الطّفل وموت أبيه مروراً خاطفاً، دون أي شرح لذلك أو توضيح، بل اكتفى الّراوي بالإشارة إليهما؛ مما أسهم في تسريع الإيقاع الّسردي للزمن، من خلال هذا التّكثيف الّنصّي الذي حققته الخلاصة الّسردّية.

في نهاية الأمر نلاحظ أّن الكاتبة كثيراً ما تعتمد في سردها للزمن على الخلاصة؛ كسارد عليم بالأحداث، يجمل ما رآه أو ما سمعه، فاسحةً المجال للقارئ كي يربط الأحداث ويوصل بينها بخيط السرد، ونستطيع أن نتعرف على ذلك من خلال عبارات التّلخيص التي ذكرها الّراوي الذي يّدعي العلم بكل أحداث القصّة، ويعرف ما يدور داخل الشخصّية وماذا تريد، بإشارات سريعة معّبرة.

## ثانياً: رؤية الكاتبة للمكان:

يعّد المكان واحداً من أهم العناصر الرئيسة التي يتكئ عليها القصّ، فهو يشكل مع الزمان بيئة قصصّية تقع فيها الأحداث وأفعال الشخصّيات، وأيضاً ارتباطه بالحدث؛ كونه الحّيز الذي تدور فيه الأحداث، فالمكان يكتسب أهّميته بعد أن يحدث فيه شيء ما.

[1] شعلان، سناء، (2006). **الهروب إلى آخرالدنيا**، قطر: نادي الجسرة الثقافي، ص58.

إذاً المكان يمثّل وعاءً للحدث وللشخصّية، إذ يُظهر مظاهر الحياة التي تعيشها الشخصّيات، كما يحوي الأحداث التي تنمو مسيرتها ضمن إطار محدّد، إذ تتشكّل الأمكنة من خلال الأحداث التي تقوم بها الشخصّيات، وهو على علاقة وطيدة بالشخصّيات، فالبناء المكاني لا يتشكل في النّص إلّا من خلال اختراق الأبطال له[1] ، ويعدّ أيضاً ركناً مكّملاً للشخصّية، فضلاً عن وظيفته في تفسير الشخصّية، إذ من خلاله تبرز صفات الشخصّية وطبائعها ومعالمها الدّاخلّية والخارجّية عن طريق مواقفها وسلوكها[2].

في هذه المبحث سيحاول الباحث دراسة الأمكنة الواردة في مجموعة شعلان القصصّية (أرض الحكايا) أنموذجاً، تحت ثنائّية المكان (الأليف، المعادي)، على وفق ما تّم رصده من أمكنة داخل هذه المجموعة، لا أقول جميعها بل أكثرها تردداً، وبيان دلالة ذلك.

## 1-المكان الأليف:

إنّ المصطلح المتعارف عليه للمكان الأليف هو المكان الذي تنسجم معه الشّخصّية، ذلك المكان الذي تأنس به النّفس وترتاح إليه، من دون أن نلمح للعداوة فيه ملمحاً، "فإذا حدث نوع من الانسجام فإنّ الشّخصّيات تحيا فيه وتعيش في ألفة، وإذا لم يحدث ذلك فستكون الشّخصّيات كارهة للمكان وينشأ نوع من التناقض"[3]. ومن الأمثلة على تلك الأمكنة الأليفة (المساجد، الحدائق، الواحات الجميلة).

---

[1] انظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)**، ص29.

[2] انظر: شجاع، مسلم، (2000)**البناء الفنّي في الرواية العربيّة في العراق (الوصف وبناء المكان)**. ط1 بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامة، ص21.

[3] عيسى، فاطمة، (2003)**غائب طعمة فرمان روائياً: دراسة فنّيّة** بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامة، ص156.

ومن هذه الأماكن التي ورد ذكرها في قصّة (مدينة الأحلام) داخل المجموعة القصصّية (أرض الحكايا):

**" كانت المدينة صغيرة ذات أسوار بلّورّية، وقبّة شفّافة تتراءى السماء والقمر والنّجوم في أعلاها، ولكنّها كانت تتسع للبشر أجمعين كما اتّسعت طوال وجودها السّوي لأحلامهم، كان البقاء فيها رائعاً، كانت تشبه مزقة من الفردوس الذي سمعوا عنه طويلاً في كتبهم ومن أنبيائهم"[1].**

تمثّل هذه المدينة (مدينة الأحلام)، حلم البطل الذي ما انفك يرسم تلك المدينة في ذهنه. وأخذ السارد يستحضر هذا المكان ويعاينه وهو السارد العليم الذي كشف لنا عن هذه المدينة التي كانت تسكن داخل شخصّيات القصّة وتزّين أحلامهم، حيث قام بالتّركيز على مدينة الأحلام بوصف أسوارها، وسمائها، وقمرها، ونجومها، ومعجزاتها.

ومن الأمكنة أيضاً التي تشكّل في مجموعتها الألفة والعداء، إزاء الشخصّية المتطّورة في هذا المكان (ساحة الأقصى)، في قصّة (في القدس لا تشرق الشّمس):

**"كان الجنود يطاردون بعض صبية حّيه، عرفهم جميعاً، كانوا نوارس صغيرة تطاردها الوحوش، أخذ يهتف معهم: (الله أكبر... خيبر... خيبر يا يهود، جيش محّمد سوف يعود)، وأخذ يرشقهم ببعض الحجارة، وّولى مع الصبية نحو البعيد، اختبأ في إحدى الزقاق مع صديق له من الصّف الخامس اسمه أحمد، كان يصلّي معه الفجر في المسجد الأقصى بحضرة المعلّم رفيق،**

[1] شعلان، سناء، (2006). **مجموعة قصصية بعنوان (أرض الحكايا)**. قطر: نادي الجسرة الثقافي، ص65.

**ولكن كان ذلك في الماضي، قبل أن يرحل معلّمهم الطّيب دون عودة، وقبل أن يعلو جدار الفصل، فيغلق الدّروب دون المسجد"[1].**

تمثّل ساحة الأقصى المبارك مكاناً أليفاً ومعادياً في الوقت نفسه، فهو أليف للصبية والشباب الذين يرجمون الصّهاينة بالحجارة، والتي ارتبطت في نفوسهم روح القتال والجهاد ضدّ المحتل، في حين يكون هذا المكان معادياً للصهاينة الذين تأتيهم الحجارة رشقاً، فمن خلال الرّاوي العليم هنا استطعنا أن نفرّق متى يكون المكان أليفاً أو معادياً للشخصّيات من خلال تصوير الرّاوي لحبّ الأطفال والشباب للوطن ودفاعهم عنه، والمقاومة الشعبية التي تتصدّى للصّهاينة، فيصبح بذلك لمكان معادياً بالنسبة إليهم.

### 2-المكان المعادي:

ويراد به المكان الذي تخافه النّفس؛ لخوفها من سطوة شخص، أو سلطة أو عدو أو أيّ شيء آخر، فيكتسب المكان صفة العداوة ويكون مدعاة للبغض والكراهية. وهو أيضاً الذي يرغم المرء على العيش فيه، ويثير الإحساس بالضيق، والضّجر، والعداء. ومن أشهر الأمكنة التي اتصفت بالعدائّية (السجون). ولعلّ السجون هي من أكثر الأماكن وأشدّها عداوة للإنسان على مّر العصور؛ لما تتعرض فيه إنسانّية الإنسان من ذلٍّ وقهر ومهانة، واستلاب لحّرياتها وأفكارها. ومن الأمثلة على قسوة السّجون في قصّة (البلّورة)، حيث يصف الرّاوي معاناة السجين من المكان بقوله:

[1] شعلان، سناء، **مقامات الاحتراق**، ص45.

**"كان غريباً في وطنه، وعدّواً في سجن وطنه، ضُرب حتى نسي اسمه، وما نسي قضّيته، وخرج يجرّ الخذلان وقدماً عرجاء شبه مشلولة محتجّة بصمت على العذاب الذي وقع في حقّها، وبدأت معاناته مع البلّورة "[1].**

يمثّل المكان هنا ما كان يكابده بطل القصّة من عذاب ومهانة، ودليل ذلك قدمه التي شلّت بسبب العذاب الذي أصابها، فالبطل في القصّة يعاني من سجنين سجن الوطن، والسجن الحديدي المعروف، فقد كان مسجوناً داخل السجن وخارجه، بسبب (البلّورة) كما أوهموه، ولكن البلّورة في حقيقتها تمثّل (الدواسيس) وعناصر المخابرات الذين يراقبونه وينقلون أخباره عن كثب، وفي النهاية يفضّل الانتحار خلاصاً من كلّ هذا الألم والعذاب.

ومن الأمثلة أيضاً على الأمكنة العدائيّة (الصحراء) عند شعلان، وقد تجلّى ذلك في قصّة (قافلة العطش)، حيث اتخذت العطش رمزاً للحرمانوالعطش إلىالحب، يقول الرّاوي:

**" كانوا قافلة قد لّوحتها الشّمس، وأضنتها المهّمة، واستفزّها العطش، جاءوا يدثّرون الرّمال وحكاياها التي لا تنتهي بعباءات سوداء تشبه أحقادهم وغضبهم وشكوكهم. العطش إلى الحب أورث الصّحراء طقساً قاسياً من طقوسها الدّامية، أورثها طقس وأد البنات، البعض قال: إنّهم يئدون بناتهم خوفاً من العار، البعض الآخر قال: إنّهم يفعلون ذلك خوفاً من الفقر، لكن الرّمال كانت تعرف أنّها مجبرة على ابتلاع ضحاياها النّاعمة؛ خوفاً من أن ترتوي يوماً، كان**

---

[1] شعلان، سناء، **أرض الحكايا**، ص171.

**مسموحاً للقوافل أن تعطش وتعطش، ولها أن تموت إن أرادت، لكن الويل لمن يرتوي في سِفر العطش الأكبر**"[1].

إنّ رؤية الكاتبة للمكان الصحراوي رؤية مأساويّة، فالشخصيّات لا تشعر إزاء الصحراء بالألفة مطلقاً، إنما تشعر إزاءها بالعداء، فقد كشفت الشّخصيات عن إحساسها بالعطش والحرمان في إطار العادات والتقاليد، بينما تطمح إلى الانفتاح والارتواء من الحب، فالصحراء هنا تمثّل الحرمان لكلّ من الذكر والأنثى على وجه الخصوص. تم التّعبير عن ذلك عن طريق الرّاوي الأنثى متقّمصاً هذا الدّور، ولربما كان هذا لسببين: "الأول أنّ الكاتبة تستهدف الرجل السّلطوي، والثاني يتمثّل في الخبرة الحياتّية المكتسبة للكاتبة بوصفها تمثّل الجانب الأنثوي، فغزلت على منوال الواقع المعيش لا المتخّيل، مما أعطى هاتيك القصص صدقاً فّنياً من نوع خاص"[2]. فمكان الصّحراء في هذه القصّة يمثّل الحرمان والعطش إلى الحبّ، والّنص مليء بالشّواهد التي توضّح مدى رفض الشّخصّيات لهذا المكان المعادي.

ومن الجدير بالذّكر أنّ المكان لا يكتسب صفة (الأليف أو المعادي) نظراً لجمال المكان أو قبحه، فنظرة كلّ شخصّية للمكان تختلف عن نظرة أخرى غيرها، بل حتى للشخصية ذاتها، فلرّبما كانت ترى في إحدى الأمكنة مكاناً أليفاً لها، ثم بمرور الزمن يصبح بالنسبة إليها مكاناً معادياً، وبالعكس، تبعاً لنوعية التّجربة الشّخصّية من جهة، ولتغير الأحداث الجارية عليها من جهة أخرى. فقد ترتاح الشخصّية للمكان وتعدّه أليفاً رغم ضيقه وقبحه، في حين قد ترى الشّخصّية هذا الحّيز مكاناً معادياً، فيما إذا كانت قد تعرضت فيه إلى أذى مهما يكن نوعه.

---

[1] شعلان، سناء، **قافلة العطش**، ص13-14.

[2] خضر، غدّام، **فضاءات التخييل**، ص33.

## ثالثاً: الرّاوي والشّخصيّة:

تعدُّ الشّخصيّة من الأركان الأساسيّة التي يرتكز عليها السرد، وليس بإمكانه التّخلي عنها؛ فهي من دعامات العمل القصصيّ[1] ، فالشّخصيّة لها أهمّية كبيرة، وتضطلع بموقع متميّز؛ انطلاقاً من كونها"العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلّية الأخرى"[2].

وتقوم الشّخصيّة في بعض الأحيان بتولّي "مهام الرّاوي ذاته أو المروي له كذلك"[3]، وفي المقابل يعدّ الرّاوي أيضاً في بعض الأحيان لسان الشخصّيات، والمعرّف بها سواء من الخارج أو من الدّاخل، فالعلاقة بينهما علاقة متبادلة ومكّملة لكلا الطّرفين. وقد اختلف الباحثون في مفهوم الشّخصيّة وماهيتها، فمنهم من رأى أنّها في القصّة من لحم ودم، ومنهم من رأى أنها شخصيّة ورقّية، ورأى بعضهم الآخر أنها "ليست سوى مجموعة من الكلمات لا أقل ولا أكثر"[4] . والشّخصيّة على هذا ما هي إلّا كائن يخلقه القاص من خياله، يأتي بتوظيفه تحقيقاً لغايات معّينة.

ورأى آخرون أنّ الشّخصيّة في الواقع هي صورة طبق الأصل للذين يحيون في المجتمع، مما أهلها لأن تكون صورة دقيقة لحقيقة المجتمع وواقعه[5] ، وغالباً ما تكون هذه الشّخصّيات من الواقع أو مقتبسة منه.

تعددت الشّخصّيات الواردة في مجموعات شعلان القصصيّة، "فأكثرها شخصّيات هامشّية من عامة النّاس. من ذلك بطل القصّة الموسومة (رجل محظوظ جداً)، أو بطل قصّة (اللوحة

---

[1] انظر: جينيت، جيرار، (2000). **عودة إلى خطاب الحكاية،** (ترجمة: محمد معتصم، سعيد يقطين). ط1، المغرب: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص179.

[2] **بنية الشّكل الروائي**، ص202.

[3] داود، عشتار، (2005).**الإشارة الجماليّة في المثل القرآني**دمشق: اتّحاد كتّاب العرب، ص152.

[4] **بنية الشّكل الروائي**، ص213.

[5] مرتاض، عبد الملك، (1998). **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**. الكويت: عالم المعرفة، الكويت، ص96.

اليتيمة) وغيرها، فهي تنتقي أبطالها من عامّة النّاس وليس من المثقفين أو من طبقة اجتماعيّة عليا؛ وبذلك تقترب من القارئ، وتختصر المسافة بينها وبين المتلقّي"[1]، بالإضافة إلى شخصيّات أسطوريّة وخياليّة.

اعتمدت الكاتبة في رسم شخصياتها وتقديمها من خلال الرّاوي بـ(**الطريقة التّحليليّة**): وفي هذه الطّريقة يقدّم الرّاوي شخصيّاته بوسيلة مباشرة، شارحاً عواطفها وأفكارها ونوازعها، من دون غموض أو تردد، "وعرض الشّخصيّات بهذه الطريقة يفيد في مسرحة النّزاع وجعله أكثر تأثيراً"[2].

ومن أمثلة هذه التّقديم المباشر للشخصيّة في مجموعة الكاتبة القصصيّة (الكابوس)، في قصّة (بطل المِكْنِسة) أنموذجاً، حيث قدّم الرّاوي شخصيّته الرئيسة على هذا النّحو:

"**لم يكن طالباً متفوّقاً، ولا وسيماً، ولا يمتُّ بأيّ صلة قرابة إلى المدير أو إلى أيّ من المدرّسين، ولكنّه كان الطالب الأشهر في المدرسة الابتدائيّة، بل وفي الحي القديم الذي يسكنه، حتى إ نّه لم يكن هناك بيت من البيوت المكدّسة على بعضها كعلب الكرتون المقوّى في مخزن قديم في حيّه وفي الأحياء المجاورة، إلّا ويعرفه أحد من صبيته، أسموه (بطل القطّة)، ثم أسموه بعد ذلك (بطل النّمرة)، بناء على رغبته، وهو من عشّاق الألقاب الرّنّانة** "[3].

قامت عملّية الكشف عن الشّخصيّة بوساطة راوٍ عليم، يرى من الخارج شخصيّة الطالب المشهور فـ ي الأحياء القديمة والمدرسة الابتدائيّة، معرباً عن هويّتها ونوازعها نحو الألقاب مثلاً،

---

[1] **أرض الحكايا**، تقديم للدكتور إبراهيم خليل، ص9.

[2] بورنوف، رولان، (1991). **عالم الرواية**. (ترجمة : نهاد التكرلي)، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ص171.

[3] شعلان، سناء، (2006) **مجموعة قصصيّة بعنوان (الكابوس)**، الشّارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ص51.

دون أنْ نلحظ دوراً للشخصّية للتصريح بذلك. وأيضاً قام بوصف ملامح الشخصّية الخارجّية دون تردد أو إذن ومثال ذلك:

"**فلم يكن من المناسب بعد أن كبر وأصبح بجسد يسدّ باباً بأكمله، وبعد أن استدارت عضلاته واستطالت عظامه، وخطّ شنبه أن يـُدعى (بطل القطّة)، إن لم يكن هناك بدٌّ من لقب**"[1].

عرض الّراوي هنا ملامح الشّخصّية عرضاً مباشراً، فكما وصفها في البداية وصفاً داخلياً، شرع بوصفها أيضاً من الخارج، فوصف (الطالب) بالطّول، والضّخامة وبعضلات وعظام قوّية، وشنبه الذي بدأ يخطّ.

هذه الأوصاف سواء أكانت داخل الشّخصّية أم خارجها استطاع الّراوي العليم أن يقدمها للقارئ بكلّ سهولة ومن دون أيّ عناء في تحليل الشخصّيات من غير الاعتماد على الحوار الذي يكشف لنا عادة مكنونات الشخصّية.

ومن شواهد الطريقة التحليلّية أيضاً في وصف الشّخصّية في قصّة (صداع قلب)، على لسان الّراوي: "**اعتاد على صراخها وفوضاها، حتى أصبح من أشدّ المتبرمين بوجودها، فقد منعته النوم بمشاكلها واحتجاجاتها، وأساءت إلى مظهره كلما جاءه ضيف لزيارته، فوجدها تنبح في الحّي دون توقّف، تنتصب بجسدها البرونزّي الجميل، وتتمايل بتشنجات وإيماءات وإشارات فاضحة، ثم تصفّق كفّاً على كف، كما أنّه حال دون أن يسمح له بتصّور أنّ امرأة غجرّية سيئة السّمعة تتعاطى الاستجداء عملاً تعتاش منه تكون جارة له يوماً ما**"[2].

---

[1] **الكابوس**، ص51.
[2] **الكابوس**، ص145.

يقّدم الّراوي للقارئ شخصيتين (الـ رّجل، والجارة الغجرّية)، الرجل الذي يرفض تصرفات جارته المشبوهة، حيث عرض الّراوي أوصاف (الجارة) عرضاً مباشراً، وقّدمها بين يدي المتلقي من دون عناء منه، من خلال وصف سلوكّيات (الجارة) سّيئة السّمعة، ونمطّية الشخصّيات التي ترتاد منزلها كلّ يوم، كل ذلك صدر من راوٍ غير ممثّل بالّنص، ينظر إلى العالم بكلّ ما يخصّ هذه الشخصّية ويتعلّق بها، وكأّنه عين (الكاميرا) المصّورة لكل ما تقع عليه عدستها.

وهكذا يعمد الّراوي العليم إلى فقرات موجزة، يصّور فيها (الجارة) خيَر تصوير، واقفاً عند صفاتها التي اشتهرت بها من بذاءة، وفجور، وجمال في نفس الوقت، فالكاتبة تتعامل مع شخصياتها تعاملاً خاصاً من خلال عرضها بأسلوب أدبي رصين.

ونورد أيضاً أمثلة على **(الشّخصّيات الأسطورّية)** ، "وهي الشّخصّية التي ليس لها وجود واقعي"[1] ، ومنها شخصّية (الفزّاعة) في قصّة (الفزّاعة)، حيث يصف الّراوي إّياها:

"**ملابسه رثّة، قّبعته قديمة، فيها خرق كبير، قدماه خشّبيات[2]، عيناه زّران مختلفا اللّون، وفمه مخاط على عجل، ولا أذنين له، وقلبه من القشّ، وخصره نحيل، وجسده مصلوب ليل نهار، ولكنّه يحّبها، لا يحّبها فقط؛ لأنّها هي من خاطته، وزرعته في هذا المكان، ولكنّه يحّبها، لأنّها رقيقة ولطيفة، ويعشق صوتها ذا الّرنين العذب كلّما غنّت**"[3].

تناول الّراوي هذه الشخصّية الأسطورّية بالوصف، ومن خلال هذا الوصف الّدقيق للشخصّية، يستنتج القارئ أّن هذه الفزّاعة ليست فزّاعة فحسب، بل لها مشاعر وأحاسيس وقلب

---

[1] **المصطلح السردي في النّقد**، ص399.
[2] والأصل **خشبيّتان**.
[3] **قافلة العطش**، ص25.

ينبض بالحب لتلك الفتاة التي خاطته. وبمثل هذا النّسيج الخيالي والأسطوري ترسم الكاتبة ملامح هذه الشّخصيّة؛ رغبة في إضفاء مزيدٍ من التشويق وتوسيع أفق المتلقي وربطها بالواقع.

وقد كان أيضاً من الشّخصيّات التي تطرّقت إليها الكاتبة في مجموعاتها القصصيّة ( **شخصيّات من عامّة الناس ذات طابع هزلي)** ، وهي تمثّل الأنموذج الذي لا يكاد يتغيّر وتتبدّل سماته طوال النّص، وليس لها أثر يذكر مهما تغيّرت الظروف المحيطة بها، ويُرى أنّ هذه الشّخصيّة هي التي يتذكّرها القارئ بسهولة، ولا تحتاج من المؤلف إلى إعادة تقديم لكونها لا تتطوّر عمّا كانت عليه[1] . هذه الشّخصيّة صورتها لنا الكاتبة تصويراً فكاهياً ومثال ذلك ما جاء في قصّة (سُهاد)، حيث تصف لنا الطّالبة بعض من الشخصيّات الفكاهيّة الواردة في القصّة، كمعلّمة الرّياضيّات الدّائمة التّوبيخ: "ضاربين صفحاً عن جعجعة معلمة الرياضّيات السّمينة، التي انبرت مهتاجة كديك ينوي الدّبّرز تريد أن تلفت انتباهنا إلى السّبورة، لنتابع حلّها لإحدى المسائل التي لم نفكُّ أبداً طلاسم حلّها في يوم من قبل"[2].

وأيضاً في وصف المديرة لطالبات الصّف: "مديرة المدرسة منعتنا مراراً من التّكّوم كدجاج مزرعة على نافذة الصّف خوفاً من أن تسقط إحدانا منه"[3]. وفي وصف الخالة للطالبة: "طفلة مفعوصة لم أخرج من البيضة بعد، على حدّ تعبير خالتي الوحيدة التي تحظى بوافر حبّ واحترام وثقة أمي"[4]. وأخيراً في وصف رئيس البلديّة: "وتهيئة أماكن الاستقبال للضّيوف الرسميين على

---

[1] انظر: فورستر، جروس برس، (1994). **أركان الرواية**. (ترجمة: موسى عاصي)، طرابلس لبنان، ص61.

[2] **الكابوس**، ص63.

[3] **الكابوس**، ص62.

[4] **الكابوس**، ص62.

رأسهم ذلك السّمين ذو الكرش المسترسل كعجين خامر، ويدعى رئيس البلدّية"[1]. وبمثل هذا التقديم لشخصّية (رئيس البلدّية) يهيئ الرّاوي نفس القارئ لتلقّي أخبار هذه الشّخصّية وفجورها، وفسادها.

تحاول الكاتبة من هذا – على لسان الرّاوي –التّصوير الفوتوغرافي رسم صورة كاريكاتيرية في ذهن القارئ، لشخصّيات القصّة (المعلمة، طالبات الصّف، رئيس البلدّية، سُهاد)، واصفاً كلّ شخصّية بأوصاف خاصّة، مقدّماً إّياها على وفق ذلك.

## رابعاً: الرّاوي والحدث:

يعدُّ الحدث من أشمل العناصر السّردّية المنطوية على علاقات كثيرة مع الشّخصّية والزّمان واللغة[2]، وهو من العناصر الأساسّية الفّعالة التي لا يمكن الاستغناء عنها، ويتمثّل الحدث في أّنه "سلسلة من الوقائع المتّصلة تتّسم بالوحدة الدّالة، وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية"[3].

ويقوم القصّ في أساسه على الحدث، فالقصّ عبارة عن مجموعة من الأحداث يسردها لنا الرّاوي، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث مختلفة، حيث يتفّن الرّاوي في طرق أحداث القصّة وسردها. وهو الطّريقة التي يسلكها الرّاوي في إيصال الأحداث للمروي له، ويتبع لذلك عدّة طرق، فتارة يسعى إلى عرضها بأسلوب تتابعي منطقي، وتارة أخرى يعرضها بشكل تضميني أو دائري، على وفق ما يراه الرّاوي منسجماً مع الّنص والسرد الذي يأخذ على عاتقه سرد الأحداث.

ومن الأنساق التي حاول الباحث رصْدها ضمن مجموعات شعلان القصصّية:

---

[1] **الكابوس**، ص63.

[2] انظر: عبد الله، إبراهيم، (1990). **المتخّيل السردي**، ط2، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص3.

[3] برنس، جيرالد، (2003). **المصطلح السردي**، (ترجمة: عابد خزندار)، القاهرة: المجلس الأعلى الثقافي، ط1، ص19.

## 1-نسق التتابع:

يقوم هذا النّسق البنائي على أساس "رواية أحداث القصّة جزءاً بعد آخر، دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيء من قصّة أخرى"[1]،وفي هذا اللون من الأنساق تتم رواية الأحداث بالتّرتيب، من دون تداخل أحداثها مع قصّة أخرى. وهذا اللون "قد عُرف منذ زمن طويل، وقد هيمن مدّة طويلة على فنّ القصّ بمختلف أجناسه، فقد كانت الأحداث تقدّم للسامع بنفس ترتيب وقوعها أي سردها، وبحسب ترتيبها الزّمني"[2]، فالرّاوي يسعى هنا إلى سرد الأحداث بشكل خيطي متسلسل.

ولعلّ من أبرز خواص الحدث وأهمها هو تأكيد الرّاوي على نقل الحدث والواقعة الإخباريّة نقلاً تتابعياً، من دون حدوث أيّة انحرافات بارزة في بنيته الزّمنّية[3].

وقد جاءت أكثر قصص الكاتبة منسابة بشكل تتابعي، قدّمها لنا الرّاوي على وفق هذا النّسق البنائي، وخير مثال على هذا النّسق، كما جاء في قصّة **(عام النّمل)**، في مجموعة الكاتبة القصصّية **(ناسك الصّومعة )**، حيث ينقل لنا الرّاوي الأحداث في فترة زمنّية منظّمة:

**"كلّ ما كان يعني مملكة النّحل هو تقويض ذلك العرش الذّهبي الضخم الذي ركّز تماماً فوق مخازن الغلال والمؤن، فبات يهدد مملكة النّمل بالجوع وهي مقبلة على فصل الشّتاء، حيث لا متّسع لجمع مؤن جديدة أو نقل محتويات المخازن العتيقة المأسورة تحت العرش، وما كانت المملكة لتتخلّى عن مقدّراتها وممتلكاتها، فالتمسّك بالحقوق هو قانون النّمل المقدّس"[4].**

---

[1] **البناء الفنّي في الرواية العربيّة في العراق**، ص13.

[2] جنداري، إبراهيم، (2001). **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**. بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط1، ص73.

[3] انظر: **المتخّيل السردي**، ص108.

[4] شعلان، سناء، (2006). **مجموعة قصصية بعنوان (ناسك الصومعة)**، قطر: نادي الجسرة الثقافي، ص81.

في هذه القصّة تحاول مملكة الّنمل جاهدة كسب قوتها الذي حرمت منه بسبب ذلك العرش الضخم، الذي حال بينها وبين الوصول للمؤن والمحتويات لنقلها وتخزينها لفصل الشّتاء، ويستمر الّراوي بنقل الأحداث، وهي تتوالى في الوقوع، وتزداد إثارة حين قررت مملكة النحل إرسال أحد من رسلها، إلى سلطان عرش البشر:

"**بعثت مملكة النّمل رسولاً إلى سلطان عرش البشر تسأله أن يغّير مكان عرشه، فيخلي بين النّمل ومستودعاته، لكنّ السلطان ذا العرش الماسي سخر من ضعف الّرسول والنّملة، وداسه بنعله دون أن يعبأ بدوره المقّس، فمحقه محقاً**"[1].

على إثر هذا التّصرف من سلطان العرش، عزمت مملكة الّنمل على أن تسترجع المؤن، وأن تثأر من كبر هذا السلطان، وأن تهدم عرشه المسكون بالتّجّبر وآهات المستعبدين من شعبه، وأطلقت المملكة صفير الّنذير الذي لّبى الجميع نداءه:

"**كانت المهمة شبه مستحيلة، لكنّ كرامة النّمل المطعونة غدت المحّرك والفتيل لأتون العمل والجهد، في غضون شهور قليلة مزّق النّمل بأفكاكه القوّية بالعزم والعمل والدؤوب، والواهية أمام الصّلب والخشب عرش السلطان، فتهالك العرش، وهوى بسلطانه الجائر الذي قضى صريعاً، وما وجد من شعبه من يرثيه إذ كان مكروهاً لا يناسب جوره رثاء أو ترّحم**"[2].

هكذا تنتصر هذه المملكة المتماسكة، على السّلطان الجائر، الذي فرح بسقوطه الجميع، وحققت هذه الطبقة الكادحة المستضعفة ما لم تحققه الشّعوب، التي أعلنت هي الأخرى الّنفير بعد عام الّنمل، ممثلة (بالرمز) لكل ما يدور في واقعنا من الطّبقّية والتّسلّط.

---

[1]**ناسك الصومعة**، ص82.

[2]**ناسك الصّومعة**، ص82.

ويستمر الرّاوي في نقل الأحداث على وَفْقِ تسلسل منطقيّ، من دون ملاحظة أيّ خلل زمنّي، بل مضت الأحداث بشكل طبيعي، ونسيج متتابع الحدوث، قصده الرّاوي وهو يسرد لنا ما جرى بين مملكة النّمل وسلطان العرش، ونجد الكاتبة قد قامت بتجريب النهاية المفتوحة أمام تساؤلات عديدة، وبهذا "لا ينغلق الزّمن التّتابعي، وإنّما يظلّ مفتوحاً على احتمالات عدّة يشارك القارئ في صنعها واستكمالها"[1].

## 2-نسق التضمين:

يعدُّ هذا النّسق البنائي وسيلة يعتمدها الكاتب لعرض أحداث قصّته للمتلقي، وهذا النّسق "يقوم على أساس نشوء قصص كثيرة في إطار قصّة قصيرة واحدة"[2]، وهو من أقدم الأنساق البنائيّة في الأدب القصصي، حيث تأتي بعض القصص المضمَّنة تنبئ بالنهاية، التي ستجري إليها الأحداث.

ووظيفة الرّاوي هنا، محاولةمُلءِالفراغات داخل العمل السّردي تارةً، والبحث عن التّنويع تارة أخرى[3]؛ خروجاً عن الملل، وعن النظام التقليديّ الذي قد يصيب القارئ عند قراءة أيّ عمل أدبّي. ولا يشترط في نسق التّضمين تفرّع قصّة أو قصص أخرى عن القصّة الأمّ "فبإمكان راوٍ واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائيّة مختلفة"[4].

---

[1] نصراوي، مها، (2004). **الزّمن في الرّواية العربيّة**. الأردن: دار الفارس، ط1، ص66.

[2] **البناء الفنّي في الرّواية العربيّة في العراق**، ص11.

[3] انظر: ويليك، رينيه، ووارين، أوستين، (1981). **نظرية الادب**. (ترجمة: محيي الدين صبحي)، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص289.

[4] لحميداني، حميد، (1991). **بنية النّص السردي من منظور النّقد الأدبي**. ط1، المغرب: الدّار البيضاء الصّادر عن المركز الثقافي العربي، ص49.

ومن الشّواهد على نسق التّضمين، ما تورده الكاتبة في قصّتها (المجاعة)، داخل مجموعتها القصصّية (ناسك الصّومعة)، حيث تجسّد هذه القصّة حياة الرّجل النّحات، وما تتولد عن حياته من قصص أخرى ضمّنتها الكاتبة داخل القصّة:

**"كان نحاتاً موهوباً في زمن الضّنك والفقر، ولكنّه الآن ليس أكثر من حفّار قبور أو حانوتي قاتم يحترف تشييع الموتى، ويتقن إهالة التّراب على الأجساد التي اقتاتها الجوع، ويستثمر الباقي القليل مما لم يمانع الموتى بسلبهم إّياه في إكمال تمثاله الصّخريّ، الذي قدّه من الصخر منذ زمن، وأضنى ذهنه تفكيراً وتدّبراً في أي الأشكال سينحت منه، وآل قراره إلى أن ينحته على شكل طفل صغير يستجدي المارّة بدموع صخرّية خلّابة، وخّمن أنّه سيجني الكثير من المال من هذا التّمثال الحزين، لكنّ المجاعة المفترسة جعلته يتراجع عن تمثاله الصّبي المستجدي"[1].**

عند هذه النّقطة السّردية، يعمد الّراوي إلى اختيار الموضع الذي يسوق فيه قصّته الثّانية؛ ليُثبت من خلالها، قرار تراجعه عن تمثاله الصّبي المستجدي، والانتقال إلى قصّة أخرى متفرعة عن القصّة الأم وهي قصّة الوالي الظالم، الذي لا يأبه لجوع قومه، الأمر الذي أدّى بهم في النّهاية للجوع:

**"فقد داهمت المجاعة المكان على غير غرّة، فقد كان من المتوقع أنّ الأمور ستزداد سوءاً ما دام الوالي يضيق الخناق على المواطنين، ويرهقهم بالضّرائب المضنية، ويشاركهم حتى في سعاداتهم وفي لحظات الجماع اللذيذة، في حين إنّ السلطان يمارس رياضاته المفضّلة مثل**

[1] **ناسك الصّومعة**، ص29-30.

**ركوب جواري الفتنة، ومطاردة الشُّهب في المجّرات البعيدة. أّما الشباب من الرعّية فقد كانوا نذوراً وقرابين لحروب يعزّ أن تحصى لكثرتها تشتعل في بلاد غريبة، ولأسباب لا تعني أمهاتهم، ولاتستفزّ نخوتهم، وإن كانت أسباباً كافية لكي يحتكر التّجار والمرابون السلع والأغذية، ويقصرونها على أصحاب الدّراهم الذّهبيّة، ويبقى الهواء الموجود المجّانّي الوحيد ملاذاً للبطون الفارغة"**[1].

هكذا عمد الرّاوي إلى تضمين القصّة الأولى (قصة النّحات الموهوب)، قصةً أخرى وهي (قصّة حفّار القبور)؛ إسهاماً منه في زيادة متعة القارئ وتسليته من خلال التّنويع في طريقة عرض الأحداث التي دارت في غير ما مكان.

ومن الجدير بالذّكر أنّ الباحث لم يتطّرق لدراسة الحوار؛ لأن مجموعات الكاتبة القصصّية كادت تخلو وتفتقر لعنصر الحوار بين الشّخصيّات، فالكاتبة اعتمدت في الأغلب على الرّاوي العليم والمونولوج الداخلي الكاشف للشخصيات بمعزل عن الحوار.

---

[1] **ناسك الصّومعة**، ص30-31.

## النّتائج والتّوصيات:

توصّل الباحث، نتيجة للبحث والدّراسة، إلى عدد من النّتائج قاده إليها البحث العلمي، ومن أبرز هذه النتائج:

**أوّلاً:** إنّ الرّؤية السّرديّة تُعنى بدراسة الرّاوي وموقعه وخصائصه، وقد يختلف حضور الرّاوي في القصّة من مؤلف لآخر ومن قصة لأخرى، فهناك قصص يغلب روايتها بواسطة راوٍ معين وزاوية واحدة ، وقصص أخرى تتسم بتعدّد الرّواة وتنقلهم من زاوية إلى أخرى.

**ثانياً:** يغلب حضور الرّاوي العليم(الخارجي) في قصص سناء شعلان، سواء أكان شمولي المعرفة أم عين الكاميرا، وقد استثمرت شعلان حضور الرّاوي الدّاخلي في مقاطع سرديّة صغيرة.

**ثالثاً:** أمّا الوظائف المشتركة بين الرواة الثلاثة في قصص شعلان؛ فيلاحظ أنّ وظيفة التّعريف بالشخصيّة هي الوظيفة التي يقوم بها الرّواة جميعهم لدى المؤلفين ، ولا يقتصر هذا الدّور على راوٍ معين، فتتظافر جهود الرّواة في الكشف عن سمات الشّخصيّة سواء من الدّاخل أم من الخارج.

**رابعاً:** يلاحظ وجود وظائف خاصّة بكل راوٍ لا يشترك معه فيها أحد، فوظيفة التّواصل مع المروي له من مهام الراوي شمولي المعرفة، ويلاحظ أن الشخصيّة في هذه الوظيفة تكون موضع تعليق من الراوي؛ مما يعني أنها تمرّ بتطّور مُعيّن يريد الراوي أن يُوضّحه لنا، وكذلك وظيفة الوصف المباشر عن طريق الرّاوي عين الكاميرا، أمّا وظيفة إقامة حبكة جديدة فإنّها تأتي مع الرّاوي الدّاخلي، فتصبح رواية الرّاوي الداخلي نفسها حدثًا في القصة.

**خامساً:** لا يمكن فصل الرّاوي عن عناصر القصّة من (مكان، وزمان، وشخوص، وحدث، وحوار، وغيرها)، فالرّاوي ملتصق بهذه العناصر التصاقاً تاماً؛ فهو المعرّف بجميع هذه العناصر، فيضفي عليها رونقاً خاصّاً، ويجعل من أحداث القصّة عنصراً مشوقاً للقارئ.

## التّوصيات:

**يوصي الباحث في ضوء النتائج التي توصّلت إليها الدّراسة بما يأتي:**

**أوّلاً:** أن تخصّص بعض من البحوث لدراسة الرّؤية السّوديّة بشكل عام في الأدب الحديث والقديم.

**ثانياً:** عدم تخصيص دراسة الرؤية السّوديّة في القصّص والرّوايات فقط، وإنّما دراستها أيضاً في القرآن الكريم،وكتب الأمثال، والمعاجم، وكتب السّيرة، والمسرحيّات، والشعر أيضاً؛ فهذه الأنواع وخاصّة القرآن الكريم، تكثر فيها القصص.

**ثالثاً:** يوصي الباحث بدراسة مجموعات سناء شعلان القصصيّة وفق مناهج أدبيّة مختلفة، كالمنهج النّفسي والاجتماعي والسّياسي، والأدوات الفنّية التي من خلالها يتم تقديم العمل الأدبي من استخدام: (الضمائر، والتّذكّر، والارتداد، والاستشراف، والاسترجاع، والمونولوج)؛ فهذه الأدوات تساعد أيضاً في الكشف عن رؤية شعلان السّوديّة.

**رابعاً:** حرص الدّراسات المقبلة على إظهار مكامن تميّز التجربة القصصّية النّسويّة عند شعلان، عبر تجربة قصصّية حافلة بالتجريب وتقنيات الحداثة.

**خامساً:** إ نّ موضوع الرؤية السّودية لا يعدُّ ترفاً علمياً، فقضّية دراسة الرّاوي وموقعه تعدّ من أهم الدّراسات وأنجحها؛ فالقصّةلا يمكن أبداً عزلها عن الرّاوي.

## قائمة المصادر:

1. شعلان، سناء، (2006). **مجموعة قصصية بعنوان (أرض الحكايا)**. قطر: نادي الجسرة الثقافي.

2. شعلان، سناء، (2006). **مجموعة قصصية بعنوان (قافلة العطش)**. عمّان: مؤسسة الورّاق.

3. شعلان، سناء، (2006). **مجموعة قصصية بعنوان (الكابوس)**. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.

4. شعلان، سناء، (2006). **مجموعة قصصية بعنوان (مذكرات رضيعة)**. قطر: نادي الجسرة الثقافي.

5. شعلان، سناء، (2006). **مجموعة قصصية بعنوان (مقامات الاحتراق)**. قطر: نادي الجسرة الثقافي.

6. شعلان، سناء، (2006). **مجموعة قصصية بعنوان (ناسك الصومعة)**.قطر: نادي الجسرة الثقافي.

7. شعلان، سناء، (2010). **مجموعة قصصية بعنوان (تراتيل الماء)**. عمّان: مؤسسة الوراق.

## قائمة المراجع:


8. ألبيريس، ر.م، (1982). **تاريخ الرّواية الحديثة.** (ترجمة: جورج سالم)، ط2، بيروت: منشورات عويدات.

9. إبراهيم، عبدالله، (1988). **البناء الفني لرواية الحرب في العراق.** ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

10. إبراهيم، عبد الله، (1992). **السردية العربية: (بحث في البنية السردية للموروث الخطابي العربي).** ط1، بيروتوالدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

11. إبراهيم،عبد الله، (1992). **المتخيل السردي، (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة).** ط1، بيروتوالدار البيضاء:المركز الثقافي العربي.

12. إبراهيم، عبد الله، (2000). **موسوعة السرد العربي**.ط1، بيروتوالدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

13. إسماعيل، عز الدين، (1976). **الأدب وفنونه.** ط6، القاهرة: دار الفكر العربي.

14. بارت، رولان،(1992). **التحليل البنيوي للسرد.** (ترجمة: حسن بحراوي، وبشير القمري، وعبد الحميد عقار) **ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي**، ط1، المغرب: منشورات اتحاد الكتاب.

15. بحراوي، حسن، (1990). **بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية).** ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي.

16. برنس، جيرالد، (2003). **قاموس السّرديات.** (ترجمة: السيد إمام)، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

17.برنس، جيرالد، (2003). **المصطلح السردي**. (ترجمة: عابد خزندار)، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى الثقافي، دار ميريت المصرية.

18. بوث، واين، (1994). **بلاغة الفن القصصي**. (ترجمة: أحمد عرادات، وعلي الغامدي)، الرياض: منشورات جامعة الملك سعود.

19. بورنوف، رولان، (1991). **عالم الرواية**. (ترجمة : نهاد التكرلي)، بغداد: دار الشؤون الثقافية.

20. بيتور، ميشال، (1989). **استعمال الضمائر في الرواية**. مجلة الثقافة الأجنبية ع1، بغداد، السنة التاسعة.

21. تودوروف، تزفيتان، (1982). **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**. (ترجمة: إبراهيم الخطيب)، ط1، الرّباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين.

22. تودوروف، تزفيتان، (1990). **الشعريّة**. (ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة)، ط2، المغرب: دار توبقال.

23. تودوروف، تزفيتان، (1992). **مقولات السرد الأدبي**. (ترجمة: لحسين سحبان، وفؤاد صفا)، طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب.

24. تودوروف، تزيفتان، (1994).**مدخل إلى الأدب العجائبي**.(ترجمة: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة)، القاهرة: دار شرقيات.

25. ثامر، فاضل، (1992). **الصّوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبّي)**. ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافّية.

26. ثورنلي، ولسن، (1992). **كتابة القصّة القصيرة**. (ترجمة: مانع حمّاد الجهني)، ط1، السعودّية وجدّة: النّادي الأدبي الثقافي.

27. جنداري، إبراهيم، (2001). **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**. ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية.

28. الجواهري، إسماعيل، (1990). **تاج اللغة وصحاح العربيّة**. ط4، بيروت: دار العلم للملايين.

29. جينيت، جيرار، (1992). **طرائق تحليل السرد الأدبي. (ترجمة: بنعيسبوحمالة)**، ط1، المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغرب.

30. جينيت، جيرار، (1997)، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**.(ترجمة:محّمد معتصم،وغيره)، ط2 ، الهيأة العامة للمطابع الأميرّية.

31. جينيت، جيرار، (2000). **عودة إلى خطاب الحكاية**. (ترجمة: محمد معتصم، سعيد يقطين)، ط1، المغرب: المركز الثقافي العربي.

32. حرب، محمد محمود، (2011).**السرد في أدب القاضي التنوخي**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية.

33. حمادة، أحمد عبد اللطيف، (1985). **الزمان والمكان في قصّة العهد القديم**.مجلة عالم الفكر، مج 16، ع3.

34. خالد عبدالله، عدنان، (1986).**النقد التطبيقي التحليلي**. ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

35. خضر، غنّام، (2012)، **فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء الشعلان القصصي**. ط1، عّمان: مؤسسة الوراق للنشر.

36. خفاجي، أحمد رحيم، (2011). **المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث**. عّمان: مؤسسة دار الصّادق الثقافية.

37. داود، عشتار، (2005). **الإشارة الجماليّة في المثل القرآني**.دمشق: اتّحاد كتّاب العرب.

38. ذنيبات، رانية أحمد، (2000).**بناء السرد في الرواية الأردنية**،رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية.

39. الرويلي، ميجان، والبازعي،وسعد، (2000). **دليل النّاقد الأدبي**. ط2، بيروتوالدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

40. ستار، ناهضة، (2003).**بنية السرد في القصص الصوفي. (المكونات، الوظائف، التقنيات)**، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

41. السماوي، أحمد، (2002).**فن السرد في قصص طه حسين**. ط1، تونس: كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس.

42. شجاع، مسلم، (2000). **البناء الفنّي في الرواية العربّية في العراق (الوصف وبناء المكان)**. ط1 ، بغداد: دار الشؤون الثقافّية العامة.

43. شعلان، سناء كامل، (2004).**السرد الغرائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن 1970-2002** ، رسالة ماجستير،الجامعة الأردنية.

44. الطّراونة، سليمان، (1991). **مقامات المحال**. بيروت: مؤسسة رام.

45. طلفاح، معاذ نصار أحمد، (2003).**السرد في حكايات كليلة ودمنة**. رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية.

46. علقم، صبحة أحمد محمد، (2005).**الرواية الدرامية : دراسة في السرد العربي الحديث**.رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية.

47. العمامي، محّمد نجيب، (2001). **الّراوي في السّود العربي رواية الثمانينات.** تونس: دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع- صفاقص.

48. العيد، يمنى، (1986). **الّراوي: الموقع والشكل بحث في السرد الروائي.** ط1، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربّية.

49. العيد، يمنى، (1990). **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي.** ط1، بيروت: دار الفارابي.

50. عيسى، فاطمة، (2003). **غائب طعمة فرمان روائياً: دراسة فنّية.** بغداد: دار الشؤون الثقافّية العامة.

51. غرايبة، هاشم، (1998). **المقامة الرملّية.** عّمان وبيروت: المؤسسة العربّية.

52. فريدمان، وآلان وارن، (1977). **الرواية الحديثة المتباينة الوجوه شكلاً ووظيفة.** (ترجمة: محي الدين صبحي)، مجلّة الآداب الأجنبية، ع2.

53. فضل، صلاح، (1980). **النّظرّية البنائّية في النقد الأدبي.** ط2، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

54. فورستر، (1994). **أركان الرواية.** (ترجمة: موسى عاصي)، طرابلس لبنان: جروس برس.

55. قاسم، سيزا أحمد، (1985).**بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ).** ط1، بيروت: دار التنوير.

56. قطّوس، بسّام، (2001). **سيمياء العنوان.** ط1 ، عّمان: وزارة الثقافة.

57. كاظم، نادر، (2003). **بحث في أنماط التّلقي لمقامات الهمذاني في النّقد العربي الحديث.** ط1، بيروت: دار المشرق.

58. الكردي، عبد الرحيم، (1996). **الرّاوي والنّص القصصي**. ط2، القاهرة: دار النشر للجامعات.

59. لحميداني، حميد، (2000). **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. ط3، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر.

60. لوبوك، بيرسي، (1972). **صنعة الرواية**، (ترجمة وتحقيق: عبد الستار جواد)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

61. مانفريد، يان، (2011). **علم السرد مدخل إلى نظرية السرد**. (ترجمة: أماني أبو رحمة)، دمشق: دار نينوى.

62. مجمع اللغة العربّية، (1972). **المعجم الوسيط**. ط2.

63. مرتاض، عبد الملك، (1993). **ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد)**. ط1، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

64. مرتاض، عبد الملك، (1998). **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**. الكويت: عالم المعرفة.

65. المرزوقي، سمير، وشاكر جميل، (1986). **مدخل إلى نظرية القصّة تحليلاً وتطبيقاً**. ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافّية العامة.

66. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، (1956). **لسان العرب**. بيروت: دار صادر.

67. ناهضة، ستار، (2003). **بنية السرد في القصص الصّوفي (المكونات، والوظائف، والتقنيات)**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

68. قصراوي، مها، (2004). **الزّمن في الّرواية العربّية**. ط1، الأردن: دار الفارس.

69. نور عوض، يوسف، (1979). **فن المقامات بين المشرق والمغرب**. بيروت: دار القلم.

70. همفري، روبرت، (1975). **تيار الوعي في الرواية الحديثة**. (ترجمة: محمود الرّبيعي)، القاهرة: دار المعارف.

71. ويليك، رينيه، ووارين، أوستين، (1981). **نظرية الأدب**. (ترجمة: محيي الدين صبحي)، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

72. يقطين، سعيد، (1993). **تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)**. ط2، بيروت: المركز الثقافي العربي.

73. يوسف، آمنة، (1997). **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**. ط1، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.